ELFRIED BOCK

Die Deutsche Graphik

ELFRIED
BOCK
Die
Deutsche
Graphik

Die deutsche Graphik



Farbenholzschnitt. Bartsch 55 374×257 mm

Hans Baldung Grien. Hexensabbat. 1510

ELFRIED BOCK

DIE DEUTSCHE GRAPHIK

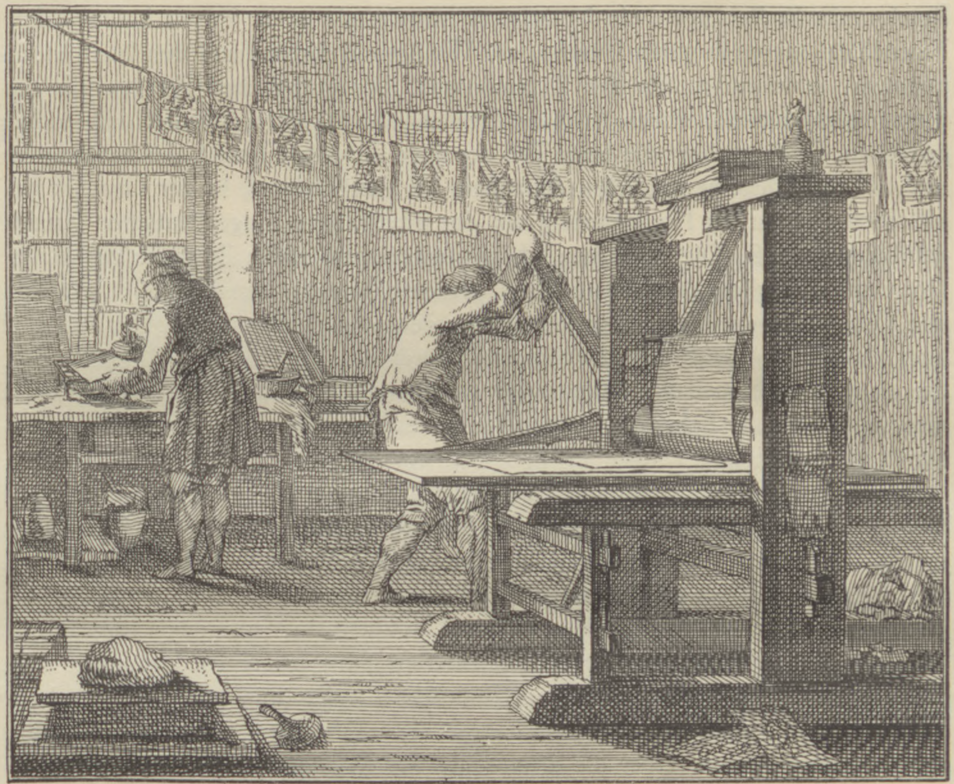
MIT 410 ABBILDUNGEN

1922

FRANZ HANFSTAENGL MÜNCHEN

Dieses Buch wurde für den Verlag Franz Hanfstaengl
München von den Buchdruckereien Dr. C. Wolf & Sohn und
Meisenbach, Riffarth & Co. in München im Jahre 1922 gedruckt.
Den Einband zeichnete Professor Walter Tiemann in Leipzig

Inhalts=Verzeichnis



J. W. Meil, Der Kupferdrucker — Radierung

Die graphische Kunst kann man zu den deutschen Dingen rechnen. Es ist nicht sicher bekannt, woher sie ihren Ursprung genommen hat. Vielleicht sind wie der Steindruck, so auch der Kupferstich und Holzschnitt zuerst in Deutschland zu künstlerischer Vervielfältigung benutzt worden. Die frühesten uns erhaltenen Beispiele, ja die Hauptmasse aller frühen Denkmale beider Arten sind deutsch. Aus dem Bildungstriebe, der in Deutschland in weiteren Kreisen lebendig war als anderswo, sind die vervielfältigenden Künste erwachsen, ebenso wie die deutsche Erfindung der Buchdruckerkunst, deren Werke der Holzschnitt schmückte und anschaulich machte.

Markanton, der populärste italienische Stecher der alten Zeit, zog seinen Ruhm aus der graphischen Nachbildung der Werke seiner großen Landsleute. Die schöpferischen Geister seiner Heimat beschränkten sich fast alle auf die monumentale Kunst.

Rembrandts Radierungen, ein leuchtender Mittelpunkt in der kurzen holländischen Kunstblüte, waren in guten Drucken nur Wenigen erreichbar und den Nachfahren wichtiger, erziehender, als den Zeitgenossen. Die graphischen Kunstwerke des französischen Rokoko waren durchaus Delikatessen für Feinschmecker und sind es geblieben. Dagegen liegt der beste Teil der alten deutschen Kunst, der besinnlichen und auf das Einzelne sehenden deutschen Art entsprechend, in der Graphik beschlossen. Sie ist als Kunstgattung mit der inbrünstigen Enge deutschen Kunstgefühls verknüpft. Die deutschen Meister waren viel mehr Zeichner als Maler. Der einzige wirkliche deutsche »Maler«, Grünewald, war ebenso wenig Graphiker wie Velasquez oder Hals, aber die anderen deutschen Maler der großen Zeit sind auch Meister des Bilddrucks gewesen, und Dürer, den wir unseren größten nennen, der ein ganzes Kunstjahrhundert unter sich zwang, ist nicht der einzige, von dem man sagen kann, er habe das Wertvollste seines Werkes im Kupferstich und Holzschnitt niedergelegt.

Die folgenden Seiten möchten einen Überblick über den Formenreichtum und die Entwicklung dieser heimatlichen Volkskunst geben. Die Bilder führen bis in unsere Zeit hinein, den Irrgarten modernster Richtungen mit Absicht meidend. Alle Bemühungen um das Verständnis der Kunst münden schließlich im Betrachten und Bewerten der zeitgenössischen Kunst. Um zu einem Verständnis zu gelangen, muß freilich überhaupt eine Begabung, ein Verhältnis zur Kunst vorhanden sein, das sicherlich seine ersten und letzten Eindrücke aus der unmittelbaren Umgebung schöpfen wird. Jede Schaffensart kann nur aus dem Charakter ihrer Zeit verstanden und bewertet werden. Über die eigene Zeit hat es aber von je ebensoviele verschiedene Urteile wie Beurteiler gegeben (soweit diese eine eigene Meinung haben). Von abschließendem Wert sind solche Urteile aber nur für das Selbstbewußtsein dessen, der sie abgibt. Wer sich mit den Meistern vertraut macht, deren Wesen und Werk dem Streite der Tagesmeinungen entrückt ist und mit dem Bilde ihrer Zeit zu einer Einheit verschmilzt, kann wohl eine Grundlage des Geschmacks und der Kenntnis erwerben, die auch einen selbständigen Blick auf die eigene Umgebung gewährt. So ist denn in diesem anspruchslosen Führer ein Hauptgewicht auf die erste große Kunstperiode gelegt worden.

Niemand sollte sich mit Nachbildungen, und seien sie noch so gut, begnügen. Sie können die Originale nicht ersetzen. Hier soll den Kunstfreunden eine Anregung gegeben werden, in den öffentlichen Sammlungen die echten Werke selber zu studieren, auch wohl selber das eine oder andere zu erwerben; denn die graphische Kunst ist eine Kunst für Viele. Und eigner Kunstbesitz, mag er auch klein sein, hebt uns immer von neuem über den Alltag hinaus.

Die Technik des Bilddruckes

Als Werke des Bilddruckes oder der Graphik bezeichnen wir künstlerische Darstellungen, die in Kupferplatten eingraviert oder eingeätzt (Kupferstiche und Radierungen), in Holztafeln eingeschnitten (Holzschnitte) oder mit lithographischer Tusche oder Kreide auf Stein aufgetragen (Lithographien, Steindrucke) und mit Hilfe einer Druckpresse auf Papier abgedruckt werden. Kupferstiche und Radierungen sind *Tiefdrucke*, weil die Darstellungen, die zum Abdruck gelangen sollen, in das Kupfer eingegraben werden. Holzschnitte sind *Hoch- oder Reliefdrucke*, weil die Linien derselben nicht in das Holz vertieft, sondern ausgespart, umschnitten werden, ringsum aber die Holzmasse, die nicht mitgedruckt werden soll, herausgehoben wird. Lithographien endlich sind *Flachdrucke*, weil die Darstellung weder vertieft noch erhaben zu Stein gebracht, sondern lediglich dadurch vervielfältigt wird, daß an der präparierten Lithographietusche und -kreide, mit der man auf den Stein zeichnet, die Druckerschwärze, mit welcher der Stein zum Abdruck eingerieben wird, haften bleibt, an der unbearbeiteten Fläche des Steines aber nicht.

Der Kupferstich ist im Gegensatz zur Radierung bis zur Fertigstellung der Platte eine Arbeit der Hand des Künstlers. Er gräbt seine Zeichnung in das glatt gehämmerte und spiegelblank polierte Kupfer mit dem Grabstichel ein, einem vierkantigen Stahl mit schräger Schneidefläche, dessen Holzgriff er in die Handhöhlung stemmt, während er die Stahlspitze mit dem Zeigefinger und Daumen nach vorwärts, wie einen Pflug, in das Kupfer treibt. Das beim Eingraben der Linie ausgehobene Metall rollt sich wie ein Spahn vor dem Grabstichel auf, zu beiden Seiten der Linie birst das Kupfer und wirft sich wie zu Seiten der Ackerfurche. Diese Erhebungen, den Grat, der beim Druck eine Unschärfe des Striches ergeben würde, beseitigt der Künstler mit dem Schaber und gibt weitere Glättung mit dem Polierstahl, der auch irrtümliche Striche entfernt. Linien, die besonders zart drucken sollen, werden mit der Schneidenadel hervorgebracht, die bequem wie ein Zeichenstift gehandhabt wird und das Kupfer nur leicht ritzt. Will der Künstler unscharfe Linien von weicher malerischer Wirkung haben, so läßt er wohl einen Teil des Grates, den auch die Radiernadel aufwirft, stehen, ein Kunstgriff, den schon Rembrandt mit

großer Wirkung angewandt hat. Solche Kupferstiche, die lediglich mit der Radier=nadel (ohne Ätzung) in das Metall geritzt sind, nennt man, im Gegensatz zur eigentlichen Radierung, Kaltnadelarbeiten. Der Meister des Hausbuches und Dürer haben sich dieser Technik zuerst bedient. Die Radierungsplatte dagegen wird mit mechanischen Mitteln fertiggestellt. Sie erhält den hauchdünnen Überzug einer säurefesten Masse aus Wachs, Harz u. a. m. und wird alsdann mit Fackelrauch geschwärzt. In diese Oberfläche ritzt der Radierer seine Zeichnung mit der Radier=nadel, einer in Holz gefaßten Stahlnadel in den verschiedensten Stärkegraden, ein. Er legt dabei, da der Plattenüberzug weich ist, an den Stellen, wo er zeichnet, das Kupfer bloß, kann also seine Zeichnung in dem geschwärzten Überzug erkennen, ohne aber mit der leicht geführten Nadel weiter in das Metall einzudringen. Nun wird auf die Platte eine Säure, früher Salpetersäure, jetzt Eisenchlorid oder Ähn=liches gegossen, welche da, wo das Kupfer zutage liegt, sich einfrißt, also die Striche der Zeichnung in das Kupfer eingräbt, dem sie aber da, wo es noch von der säure=festen Schicht bedeckt ist, nichts anhaben kann. Es ist Sache der Erfahrung, die Platte nicht zu schwach zu ätzen oder durch zu langes Ätzen zu verderben (ver=ätzen). Nach dem Abspülen der Säure und Entfernen des Überzuges ist die Platte druckfertig, falls der Künstler nicht eine letzte unmittelbare Bearbeitung mit der Nadel (Kaltnadelarbeit) für gut hält. Sie wird nun mit Druckerschwärze vermittelst eines Stoffballens eingeschwärzt und vorsichtig abgewischt, sodaß die Plattenfläche blank ist und die Schwärze nur mehr die Furchen der vertieften Zeichnung füllt. Über die Einzelheiten all dieser Behandlungen darf ich mich nicht verbreiten, doch sei erwähnt, daß das »Wischen« eine ganz besondere Kunst ist. Indem der Künstler nach seinem Belieben die Schwärze hauchweise auch neben den vertieften Linien der Zeichnung stehen läßt, kann er den Druck auf die zarteste Weise schattieren. Man studiere daraufhin etwa die Radierungen des Schweden Anders Zorn.

Die fertige Platte wird mit der Kupferdruckpresse, die heute im Prinzip noch die gleiche Form hat wie in alter Zeit, auf Papier abgedruckt. Jeder Druck ist ein Individuum, denn die Platte ist für jeden einzelnen neu einzuschwärzen. Durch das beständige Wischen wird sie abgenutzt, sodaß sie nur eine begrenzte Anzahl von Drucken hergibt. Neuerdings verstählt man daher die Platte nach der Fertigstellung. Der Künstler kann die abgenutzte Platte aufarbeiten (aufstechen), er fertigt auch schon während der ersten Arbeit Probedrucke, um die Wirkung des entstehenden Werkes und seine Mängel zu prüfen. Das ergibt dann die von Sammlern gesuchten Zustands= oder Etatdrucke. Heute druckt wieder so mancher Künstler seine Radie=rungen selber; die beschwerliche Kunst des Kupferstichs ist fast ganz abgekommen.

Kupferstich und Radierung können auf ein und derselben Platte kombiniert an=gewandt werden. Der Kupferstich, seit dem 15. Jahrhundert bekannt, ist die ältere

Art, anfangs des 16. Jahrhunderts scheint man — zunächst auf Eisen — zu radieren begonnen zu haben. Von der Hand Hopfers, Urs Grafs und Dürers stammen die frühesten uns bekannten Radierungen. Des weiteren gibt es eine ganze Reihe von Abarten beider Techniken. Mit der Punze können einzelne Punkte, mit der Roulette, einer aufgerauhten oder gezahnten, um ihre Achse drehbaren Rolle, ganze Punktreihen an Stelle von Linien in Kupfer gegraben werden (Punktier=manier). Man kann die Platte mit einem Wiegemesser, dem Granierstahl, durch=wiegen und aus dem so erzielten, gleichmäßig aufgerauhten (granierten), im Abdruck sametartig wirkenden Grunde mit dem Schabeisen die Lichter der Zeichnung in beliebigen Graden herausschaben, mit dem Stichel und der Nadel sie vollenden. Man nennt diese von dem hessischen Offizier Ludwig von Siegen im 17. Jahr=hundert erfundene Kupferstichtechnik die Schab= oder Schwarzkunst (Mezzotinto). Sie ist auch heute noch, aber nur in Verbindung mit der Radierung im Gebrauch.

Im 18. Jahrhundert sind die beiden hauptsächlichen Sonderarten der Radierung, die Kreide= oder Crayonmanier und die Aquatintatechnik aufgekommen, wahr=scheinlich beide, jedenfalls aber die erstere französischer Herkunft. Zur Kreidemanier bediente man sich des Mattoirs, eines Instruments mit kolbenförmiger Endigung, die wie eine grobe Punze aufgerauht war. Mit ihr und den verschiedenen Arten der Roulette erzielte man beim Zeichnen im Ätzgrund Wirkungen, die dem weich über grobes Papierkorn hingleitenden Kreidestrich täuschend glichen.

Wie diese die Kreidezeichnung, so ahmt die Aquatinta= oder Tuschmanier die weichtonige Pinselzeichnung nach. Nachdem die Nadel die ersten Umrisse der Zeichnung eingetragen, wird der Ätzgrund überall, wo die Platte irgendwie tonig drucken soll, entfernt. Diese wird dann mit einem Harzpulver (säurefest) besiebt und erwärmt, sodaß dasselbe in lauter einzelnen Pünktchen anschmilzt, um welche dann die Säure eine samtig, tuschtonig druckende Rauheit in der Art des Schab=kunsttones eingräbt. Durch weiteres Abdecken und mehrfaches Bepulvern erzielt man nach Wunsch tiefere und lichtere Tuschtöne. All diese Verfahren, um manche Einzelheit bereichert, werden in der Hand des Künstlers zu einem Instrument, dessen Vielfältigkeit er nach Geschick oder Belieben auf der einzelnen Platte nebeneinander anwenden kann. Die älteste Kunst begnügte sich mit dem Einfachen.

Man kann auch mehrfarbig drucken, indem man entweder die einzelne Platte mit mehreren Farben einreibt oder aber mehrere Platten, jede nur mit einer bestimmten Farbe, übereinander druckt, wobei Komplementärfarben kombiniert werden.

Während bei Kupferstich und Radierung vertiefte Linien als Bild zum Abdruck gelangen, wird beim Holzschnitt die an der Oberfläche der Holzplatte befind=liche Zeichnung eingeschwärzt und abgedruckt. Um die Linien des auf die fein geglättete obere Ebene des »Holzstockes« aufgetragenen Bildes wird das Holz

weggeschnitten, tief oder weniger tief je nach der geringeren oder größeren Dichtigkeit der Striche und Enge der Kreuzlagen, sodaß also die Linien der Zeichnung gleichsam ausgespart, gratförmig stehen bleiben. Die Technik hat etwas Handwerkliches im Gegensatz zum Stich, denn vom Künstler stammt gewöhnlich nur die Zeichnung, die vom Formschneider geschnitten wird. Einige der größten Meister scheinen einzelne ihrer Werke selbst geschnitten zu haben, aber auch unter den Formschneidern hat es manchen hervorragenden Künstler gegeben. Der Holzschnitt hat in Stil und Technik mannigfache Wandlungen durchgemacht. Neben den schwarzlinigen Holzschnitten gibt es solche, bei denen die Linien der Zeichnung vertieft sind, beim Druck also weiß auf schwarzem Grunde erscheinen. Zu den Arbeiten dieser Art wurden statt der Holzstöcke zumeist weiche Metallplatten benutzt. Der Metall- oder Schrotschnitt des 15. Jahrhunderts, dessen Hintergrund durch das Einstoßen von Zierpunzen belebt wurde, ist ebenso wie der Teigdruck, bei dem die Formplatte auf ein mit einer teigartigen Masse überzogenes Papier gedrückt wurde, eine nebensächliche Abart des eigentlichen Holzschnittes. Der Metallschnitt, aber nicht weißlinig, sondern wie der Holzschnitt schwarzlinig gedruckt, hat später, zumal in Frankreich beim Bilderschmuck der Livres d'heures und in der Schweiz zu Holbeins Zeit, eine Rolle höherer Art gespielt. Neuerdings, seit Bewick den Weiß- und Schwarzschnitt kombinierte und statt der weichen, mit der Faser gleichlaufenden Langseite des Holzes die rechtwinklig zur Faser gelegene Ebene (Hirnholz) als Schnittfläche benutzte, auch ein besonders hartes Holz, den Buchsbaum, wählte, sodaß nicht mehr, wie zuvor, mit kleinen Messern, sondern wie beim Kupferstich mit dem Grabstichel gearbeitet wird, seit ferner Menzel die Holzschneider lehrte, jede Einzellinie der Originalzeichnung bis zur äußersten Feinheit zu faksimilieren, statt sie sich erst in bequeme Stich- oder Tonlagen zu übersetzen, hat der Holzschnitt einen recht komplizierten Charakter angenommen. Gerade in unseren Tagen kann von einer hohen Blüte der Holzschneidetechnik geredet werden.

Wie der Kupferstich, so ist auch der Holzschnitt — schon im 15. Jahrhundert — farbig gedruckt worden, indem man mehrere Holzstöcke übereinander druckte, die einander in Zeichnung und Färbung ergänzten. Es gibt mehrere Grade dieser Kunst, von den einfacheren »Helldunkel-Holzschnitten« (Clairobscurs) der alten Zeit, die sich mit zwei Platten begnügten, einer schwarzgedruckten »Strichplatte«, welche die eigentliche Zeichnung gab, und der mit ausgesparten Lichtern farbig gedruckten »Tonplatte«, bis zu Burgkmairs kunstreich in mehreren sich tonig vereinigenden Farben gedruckten Buntblättern. Der japanische Farbenholzschneider vollends, der mit einer unbegreiflichen Geschicklichkeit zahllose, mit Aquarellfarben (statt mit Ölfarbe) kolorierte Stöcke übereinander druckt, hat eine besondere Ära des Farbendruckes heraufgeführt.

Die Technik des Steindrucks ⟨Lithographie⟩ ist eingangs als Flachdruck gekennzeichnet worden. Die Zeichnung wird weder vertieft noch ausgespart, viel mehr mit einem Fettstoff, der lithographischen Tusche oder Kreide, auf den Stein aufgetragen. Nur dieser Fettstoff nimmt die aufgewalzte Druckerschwärze an, während sie auf den ungezeichneten Teilen des Steines, die beim Drucken mit einer dünnen Gummilösung befeuchtet werden, nicht haften bleibt. An Stelle des Steines wird auch Zink oder Aluminium benutzt. Am besten eignet sich für die Lithographie der aus kohlensaurem Kalk bestehende Stein von Solnhofen in Bayern, der gleich plattenförmig gewonnen wird. Für die lithographische Tusche, die mit dem Pinsel oder der Feder aufgetragen werden kann, gibt es zahlreiche Rezepte, ebenso wie für die Kreide, die einen härteren und »gekörnten«, d.h. durch Bereibung mit feinem Sand aufgerauhten Stein verlangt. Heute bedient man sich gern der mannigfachen, bequemen Umdruck- oder indirekten Verfahren, bei welchen die Zeichnung auf ein in bestimmter Weise präpariertes, auch wohl künstlich gekörntes Papier aufgetragen und auf den Stein umgedruckt wird. Auf die zahllosen Finessen, die mit all diesen Techniken und mehr noch mit den Reproduktionstechniken verbunden sind, kann auf diesem knappen Raum nicht eingegangen werden.



J.W. Meil, Vignette. Radierung

I. Die Inkunabeln des Holzschnitts



Im Dunkel des Mittelalters verlieren sich die Wegspuren der graphischen Künste. Der Holzschnitt scheint die ältere der beiden Kunstgattungen zu sein. Seine frühesten Denkmale, die wir ihrem Stile nach gegen 1400 ansetzen, sind von so überragendem Kunstwert, daß wir eine noch vorausgehende Zeit der Entwicklung annehmen müssen. Von einer Erfindung aber des Holzschnitts oder des Kupferstiches kann man nur mit Einschränkung sprechen. Die technische Handhabung bei der Künste ist uralt. Von Goldschmieden gravierte Metallplatten und von Bildnern geschnitzte Holztafeln, die man hätte abdrucken können, gab es seit ältester Zeit. Von graphischer Kunst in unserem Sinne kann aber erst dann die Rede sein, wenn solche Modeln zu dem Zwecke hergestellt werden, um mit ihnen auf Papier abgedruckte Bilder zu schaffen. Ein primitiver, in älteste Zeit zurückreichender Vorläufer des Holzschnitts war der Zeugdruck. Leinen und andere Stoffe, die mit Mustern und Bildern von geschnittenen Holzmodeln bedruckt waren, gab es in älteren und auch in jenen uns interessierenden Zeiten, in welchen in den Klöstern das Schreiben nach Diktat wie das Miniaturmalen und die Vereinigung beider in illuminierten Handschriften noch schulmäßig betrieben wurde.

In diesen Klosterschulen wurden Bildchen geistlichen Inhalts zu Devotionszwecken nach Vorlagen und Anleitung wieder und wieder gemalt, und mit dem Bedürfnis einer schnelleren Vervielfältigung verfiel man wohl auf das Hilfsmittel der altbekannten Holzschneidekunst. Nicht zu vergessen ist, daß im 14. Jahrhundert, nach bescheidenen und vereinzelten früheren Anfängen, die Papierfabrikation sich auch bei uns verbreitete. 1390 gründete Ullmann Stromer in Nürnberg eine richtige Papiermühle. Mit dem wohlfeileren Ersatz für das teure Pergament war dann dem Bilddruck der Weg geebnet.

Die Datierung und Lokalisierung der frühen Holzschnitte ist schwierig. Viel ist darüber geschrieben und wenig erreicht worden. Die Zahl der erhaltenen Werke

ist gering, von den meisten sind nur ein paar Abdrucke oder gar nur einer bekannt, die, meist in die Bücher alter Klosterbibliotheken eingeklebt, der Vernichtung entgangen sind. Da mit größeren Auflagen gerechnet werden muß, so ist sicher ein sehr großer Teil der frühen Arbeiten überhaupt in keinem Abdruck mehr bekannt. Eine Entwicklung ist nur mit Mühe festzustellen, Vergleichungen mit Werken anderer Kunstgattungen, hauptsächlich der Malerei, müssen helfen; der Nachweis der Provenienz aus bestimmten Klöstern, die Mundart alter Aufschriften, die Wasserzeichen des Papieres und andere Hilfsmittel müssen herangezogen werden. Der Ursprung der schönsten Inkunabeln des Holzschnittes, die wir kennen, ist in Süddeutschland, Österreich und Böhmen zu suchen. Eine Einfachheit von ergreifender Kraft zeichnet sie aus, die gewiß nicht in einer ungelenken Handhabung der Technik ihren Grund hat. Durchweg religiösen Inhalts mit Darstellungen aus dem Leben Christi und der Heiligen oder moralischen Allegorien, haben sie in wenigen breiten Umrißlinien Kompositionen von starker Geschlossenheit. Wie die Umrisse sind in weichen runden — nicht eckigen — Schwüngen die Falten der Gewänder angegeben, ohne Modellierung durch Schraffierungen. Eine rein flächige Wirkung ist beabsichtigt und erreicht durch Ausmalung. Es liegen durchaus dieselben Bedingungen wie beim gemalten alten Kirchenfenster vor, deren farbige Flächen nur durch die breiten Bleieinfassungen ihre Form erhalten. Aus der Druckerkunst selbst ergab sich erst im Laufe der Zeit der Gedanke, das bis dahin geläufige und geforderte bunte Bild durch das einfach schwarzweiße zu ersetzen. Es ist nicht bekannt, ob damals der Künstler, der die Zeichnung auf den Holzstock brachte, immer auch der Holzschneider war. Künstlerbezeichnungen auf frühen Holzschnitten, wie die des hier mit einem originellen allegorischen Blatt vertretenen Meisters Casper (Abb. 7), sind selten. Es bleibt immer zweifelhaft, ob eine gering anmutende Arbeit ein mäßiges Original oder nur die Kopie einer besseren Originalarbeit ist, und die Namensbezeichnungen mögen nicht immer den Zeichner, sondern zuweilen den Formschneider bedeuten. Bei den bedeutendsten Arbeiten der Frühzeit, die man wegen ihrer großartigen Haltung die Zeit des monumentalen Stiles nennt, wird man annehmen dürfen, Zeichner und Schneider seien eine Person gewesen, weil der hohe Stil der Zeichnung und die geschmeidige Technik ineinander aufgehen. Man sollte zwar meinen, die rundlich geschwungene Form des Linienwerkes, die ganz sicher in der Glasmalerei und ihrer Verbleiung ihr stilistisches Vorbild hat, müsse bei der Ausführung größere Schwierigkeiten bereiten, als eine eckig gebrochene Linienführung, die dem Zeitstil entsprechend erst später angewandt wurde. Aber wo ein großer Kunstwille vorhanden ist, wie hier, da versteht sich das Technische von selbst. Schon früh wurden Holzschnitte geistlicher und weltlicher Art (Spielkarten!) von den wandernden Buchhändlern und »Briefmalern« auf Messen und

Märkten vertrieben, die gleichzeitig die Verleger, manchmal auch die Verfertiger ihrer Ware waren. Noch in der ersten Jahrhunderthälfte meldet sich ein Wechsel des Stiles an. Bereits der vielgenannte Christophholzschnitt von Buxheim von 1423 trägt die Merkmale eines zeitlich fortgeschrittenen Stiles, der sich mehr und mehr ausprägt. An die Stelle der gerundeten Linien treten winkelig gebrochene, gleichzeitig werden Schatten in den Gewändern, aber nicht deren Modellierung, durch parallele Schraffierungen zwischen den Hauptlinien angedeutet und eine ganze Anzahl von Zwischenstufen führen zu solchen im Sinne der Holzschnittechnik komplizierten Gebilden wie die heilige Brigitte ⟨Abb. 8⟩ aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, deren Gewandung kreuz und quer durchmodelliert ist. Die Farbe ist hier nur noch aus alter Gewohnheit beibehalten. Bisweilen stört sie auch bei diesen Spätwerken, indem der Maler die Striche des Holzschneiders mit der Farbe zudeckte. Die ergreifende, stille Größe jener frühen Werke aber war längst verloren. Der Holzschnitt als Monument spielte im 15. Jahrhundert keine Rolle mehr, seit er seine Hauptaufgabe in der Buchillustrierung gefunden hatte.

Ehe wir diese neue und wichtige Mission des Holzschnittes behandeln, nur ein paar Worte über den Metall- oder Schrotschnitt, einen Abkömmling des Holzschnittes, dessen absonderliche Technik in der Einleitung beschrieben ist. Er scheint mehr in Frankreich als in Deutschland üblich gewesen zu sein, hier nur im Westen. Soweit es sich um Einzelblätter handelt, ist nicht viel Bedeutendes dabei zutage getreten. Der gewichtige heilige Michael ⟨Abb. 6⟩ hebt sich mit einer kleinen verwandten Gruppe aus einer unbedeutenden Masse heraus. In Frankreich spielte der Metallschnitt etwas später als Schmuck der Livres d'heures eine Rolle und in Deutschland, zumal in Basel, zur Zeit Holbeins. Nur den Wert der Kuriosität hat der Teigdruck, Formschnitte auf Papier, das mit einer Teigmasse von unbekannter Zusammensetzung präpariert wurde. In diese wurde die Formplatte, die wahrscheinlich aus Metall war, zuweilen mit Verwendung einer Goldauflage, eingedrückt. Eine Anzahl der wenigen uns überkommenen Drucke dieser empfindlichen Technik hat sich auf den Innenseiten von Buchdeckeln erhalten. Es war eine dem Stil nach ziemlich spät im Jahrhundert verwendete, nur kurzlebige Art des Bilddruckes.

Die kostbaren Bilderhandschriften des Mittelalters konnte die breite Masse des Volkes nicht kaufen. Das gesprochene Wort und die öffentlich gezeigten Bilder der Kirchen mußten ihren Hunger nach Anschauung und Belehrung stillen. Es ist gar nicht auszudenken, welch ein Ruck die geistig Niedergehaltenen vorwärts gedrängt haben muß, als sie zum ersten Male selber Bücher, natürlich Bilderbücher, in die Hände bekamen. Der naive auf Anschauung gerichtete Sinn verlangte nach Illustration. Der Holzschnitt hat ihnen zuerst den Genuß eigenen Buchbesitzes vermittelt in dem Blockbuch, dem natürlichen Nachfolger der alten kostbaren Bilder-

handschrift. Der Text wurde einfach unter oder neben dem Bild aus der Holzplatte herausgeschnitten und die gedruckten und zusammengehefteten Seiten bildeten die ersten gedruckten Bilderbücher. Wir kennen nur spärliche Reste dieser zumal in den Niederlanden und in Deutschland gepflegten Kunstgattung. Die meisten ganz oder in Bruchstücken uns erhaltenen Werke sind Kopien, deren Vorbilder, wie aus einigen erhaltenen Proben, z. B. der Biblia pauperum, zu schließen ist, in die große Zeit des monumentalen Stiles zurückreichen. Was wir kennen, ist religiös=erzieherischen Inhalts, wie die Biblia pauperum (d. i. Armenbibel, für die armen Geistlichen bestimmt), die Apokalypse (Abb. 9), der Antichrist, die Ars moriendi (die Kunst selig zu sterben), von der wir treffliche niederländische und geringere deutsche Ausgaben kennen, und anderes mehr. Wir kennen auch Kalender, und es ist anzu=nehmen, daß es auch für die weltliche Volksbelehrung noch mehr solcher Bücher ge=geben hat, die, von Hand zu Hand gehend, zerlesen und verloren sind, wie etwa die Kinderbücher alter Zeiten zu den größten Seltenheiten gehören.

Gutenbergs Erfindung, Bücher mit beweglichen Typen zu drucken, machte die ehedem nur wenigen Bevorzugten vertraute Weltliteratur zum Allgemeingut. Die großen Autoren der Antike, bislang nur Gelehrten und Geistlichen bekannt, wurden in deutscher Sprache dem deutschen Gebildeten greifbar, und wenige Jahre nach der Entstehung der ersten bilderlosen Typendrucke ging auch der Holzschnitt als belebender Schmuck das Bündnis mit dem gedruckten Buch ein. Um 1460 machte der Bamberger Drucker Pfister mit seinen heute sehr seltenen Bilderbüchern (Boners »Edelstein«, Abb. 12, der Ackermann von Böhmen usw.) den Anfang, und in den letzten drei Jahrzehnten wurden, soweit Deutschland in Betracht kommt, in zahl=reichen Städten fleißig Holzschnittbücher an den Tag gegeben. Wie die Einzel=blätter glaubte man auch die Buchholzschnitte bemalen zu sollen, ohne zu fühlen, daß man die Klarheit der Drucke und die Einheit der Bücher dadurch störte. Wir sind heute froh, wenn wir Drucke in eigentlich unfertigem, unbemaltem Zustand erlangen können.

Unsere Bilder (Abb. 11–21) geben Proben aus den berühmtesten Inkunabelbüchern mit Holzschnitten, welche in vielfältiger Art die in jedem Entstehungsort heimische Formensprache reden. Bei den spärlichen Resten monumentaler Kunst aus dieser Zeit und diesem Land, werden solche bescheideneren Schöpfungen zu nicht unwich=tigen Hilfsmitteln, um Entwicklungs= und Stilfragen zu entscheiden.

Der bei Albrecht Pfister in Bamberg erschienene »Edelstein« Boners, in einem 1461 datierten und einem etwa gleichzeitigen Druck ohne Jahreszahl erhalten, ist eine Fabelsammlung, die mit anschaulichen Beispielen Lehren für eine gescheute Lebensführung geben will. Die Bilder zeigen schlichte Figurenpaare mit sparsamer Andeutung der Handlung und Örtlichkeit, in nicht gleichmäßiger Ausführung, auf

zarte folgen gröbere Schnitte, so daß man annehmen muß, mehrere Holzschneider seien dabei tätig gewesen.

Die führende schwäbische Kunststadt im 15. Jahrhundert war Ulm. Sie war auch in dieser Kunst den anderen voraus. Italienische Autoren wurden gedruckt, so der Boccaccio bei dem Drucker Johann Zainer. Bei Dinckmut erschien der Eunuch des Terenz, von dem wir eine Probe bringen (Abb. 11). Ein Zeichner von überlegener Leichtigkeit und Zartheit hat ihn illustriert, der Wohllaut des Zusammenklanges von Figuren und Umgebung, ihre naive Heiterkeit, der sehr feine Schnitt heben dieses Werk aus anderen heraus.

Am fruchtbarsten unter den süddeutschen Städten ist Augsburg, wo die Drucker Günter Zainer, Hans Bämler, Sorg und Schönsperger uns mehrere hundert Bilderdrucke aus den letzten drei Jahrzehnten des Jahrhunderts hinterlassen haben. Augsburg lag an der großen Reisestraße nach Italien. Die glückliche Lage mit ihren Möglichkeiten des Austausches gab Anregung und Beweglichkeit. Eine gewisse Leichtblütigkeit ist auch dem Augsburger Buchholzschnitt eigen. Ein Verdienst erwarb sich der vorher in Venedig tätig gewesene Erhard Ratdolt, der den Farbenholzschnitt als Buchillustration in Augsburg einführte.

Nürnberg, die spätere Führerin der süddeutschen Kunst, steht im Beginn gegen die schwäbischen Städte zurück. Die eigene Produktion scheint nicht ansehnlich gewesen zu sein. Wenigstens übernahm der berühmte Verleger Anton Koberger, später Dürers Pate, für seine Bibel von 1483 Holzstöcke von der Kölner Bibel, über die nachher zu reden ist. An anderer Stelle ist Ulmer Einfluß zu erkennen. Im letzten Jahrzehnt aber treten die namhaftesten Nürnberger Maler der Zeit, Wolgemut und Pleydenwurff, als Illustratoren in den Vordergrund. Aus ihrer Hand ging der Bilderschmuck des umfänglichsten Inkunabelbuches, der Schedelschen Weltchronik (1493) und des Schatzbehalters (1491) hervor. So begegnen wir endlich bekannten Künstlernamen in Verbindung mit dem Holzschnitt. Zu den besten Werken sind die Holzschnitte dieser Meister aber nicht zu zählen. Eine gewisse Freiheit der Technik ist eher als Nachlässigkeit und Eilfertigkeit, denn als ein technischer oder künstlerischer Fortschritt einzuschätzen. Neben Bibelbildern, deren Inhalt und Form gegeben war, stehen naive, der Anschauung ermangelnde Darstellungen freier Erfindung, die nur äußerlich auf die bedeutenderen Textstellen hinweisen sollen.

Von rheinischer Buchkunst habe ich die Kölner Bibel erwähnt, aus der Koberger Holzschnitte übernahm. Sie erschien bei Quentell, wahrscheinlich 1479, und ist auffällig durch eine undeutsche Art, die auf niederländischen, vielleicht auch französischen Einfluß zurückgeht, nicht zu ihrem Vorteil. Eine klare Schlichtheit kommt dem Gesamteindruck des Buches zugute, aber die Formensprache ist starr, schematisch und ist an Wert den westlichen Vorbildern untergeordnet.

Ein Meister von ganz anderem Grade ist in der zweiten niederdeutschen Bücherstadt, in Lübeck, tätig gewesen. Zwischen unerheblichen sonstigen Werken, die dort entstanden, finden sich zwei Bücher: eine Bibel, bei Stephan Arndes 1494 erschienen, und ein Totentanz von 1489. Ein ganz bedeutender Künstler, von dessen Person wir nichts weiter wissen, hat sie illustriert. Diese Bibel ist vielleicht das hervorragendste deutsche Holzschnittbuch des 15. Jahrhunderts. Ganz im Gegensatz zu der starren, puppenhaften Kölner Art lebt eine nachdrückliche und doch reservierte Bewegung in dem merkwürdig lockeren Linienwerk. Gedrungene Figuren von vornehmer Haltung und Würde sind wirksam gegeneinander ausgespielt, die Natur ist einfach und wohlverstanden geschildert. Eine großartige Ruhe hält alles zusammen.

Auch am mittleren und oberen Rhein sind tüchtige Kräfte tätig. Ein paar besondere Leistungen sind der in Speyer bei Simon Drach um 1480 erschienene »Spiegel menschlicher Behaltnuß« und Breydenbachs berühmtes Pilgerbuch (Mainz 1486). In dem Zeichner des ersteren Werkes hat man den Hausbuchmeister, jenen hochbedeutenden mittelrheinischen Kupferstecher, erkennen wollen. Eine eigentlich skizzierende, sehr muntere und auf lebhaften Augenblickseindruck hinwirkende Art unterscheidet diese Holzschnitte von den übrigen Werken der zeitlichen und örtlichen Nachbarschaft, doch ist jene Hypothese, die zu ausschweifenden Weiterungen geführt hat, vorsichtig aufzunehmen. In dem Mainzer Buch stellt sich Erhard Reuwich, ein Utrechter Maler und Breydenbachs Reisebegleiter, als der Illustrator (nicht der Holzschneider) vor. Die lebhaft charakterisierende und auf rasche Beobachtung sich gründende Zeichenweise setzt diesen Künstler in die Nähe des Schöpfers der Speyerschen Holzschnitte.

Der Hauptort am Oberrhein ist Straßburg, der Hauptverleger dort ist Grüninger. Ein seltsamer Stil bildet sich aus. Eckige Brüche der Linien, dementsprechend grotesk bewegte Figuren, große schwarze Flächen durch weiße Schraffen sparsam aufgelichtet, machen ihre Gattung einprägsam. Man wird durch die wenig geschwungene Form der Schraffen und die grellen Schwarzweiß-Kontraste an den Metallschnitt erinnert.

In der alten, damals noch reichsdeutschen Stadt Basel hatten Kunst und Wissenschaft schon im Mittelalter eine Pflegestätte. Das Aufblühen der 1460 gegründeten Universität nährte die Drucker und ihre Kunst. Die Amerbach, Bergmann von Olpe, Richel, Petri wurden namhaft, wenn auch der eigentliche Glanz erst mit Erasmus, Holbein und Furter in die Basler Druckkunst einzog. Von der Buchillustration wäre nicht viel zu rühmen. Eine zierliche Form und guter Ausdruck ist manchem ihrer Erzeugnisse nachzusagen. Zwei Holzschnittbücher aber, der Ritter vom Turn (Furter, 1493) und Sebastian Brants Narrenschiff (Bergmann von Olpe,

1494), stehen unvermittelt, urwüchsig und eigen unter den frühen Basler Drucken ohne eine Spur von der Gemessenheit, mit der meist die Zeichner der Zeit in einigem Abstande neben dem Inhalt der Bücher hergehen. Ein ungeduldiger Strich bildet knorrige Figuren, die sich ungefüge und höchst unbefangen miteinander bewegen. Witzig und dreist wird der Text ausgelegt, lebendig und sichtbar gemacht. Ein einheimischer Künstler kommt nicht in Frage. Der hätte sicher des Weiteren daheim von sich reden gemacht. Aber es war nichts Gleiches vorher in Basel, und dieser Jugendstil verzieht sich ebenso meteorhaft, wie er in Basel aufgetaucht war, mit einem wandernden Kunstgesellen. Der Zeichner war der junge Dürer.



Albrecht Dürer, Simson und Delila. Holzschnitt aus dem Ritter vom Turn

II. Die Inkunabeln des Kupferstichs



Holzschnitt und Kupferstich scheinen im 15. Jahrhundert getrennte Wege gegangen zu sein. Die gegensätzliche Technik macht es verständlich, daß die Anfänge beider Kunstzweige in verschiedenen Händen gelegen haben und eine Zeitlang, nicht ohne daß der Kupferstich von dem älteren Holzschnitt Eindrücke empfangen hätte, nebeneinander hergegangen sind, bis der größte deutsche Meister beide Kunstformen planmäßig in seiner Hand vereinigte. Und da ging das Jahrhundert schon seinem Ende entgegen.

Der Holzschnitt des 15. Jahrhunderts ist für uns eine namenlose Masse. Ein paar nebensächliche, in ihrer Bedeutung umstrittene Namen stehen auf einigen Blättern verzeichnet, die neue Forschung sucht auch lokale und individuelle Gruppen auszusondern, doch ist nicht ein einziger der bedeutenden Kupferstecher dieser Zeit auch als Zeichner für den Holzschnitt mit Sicherheit festzustellen gewesen. Selbst der größte uns namentlich bekannte, Schongauer, ist höchstens seinem stilbildenden Einflusse nach, aber nicht als unmittelbarer Schöpfer mit dem Holzschnitt in Verbindung zu bringen. Die Bemühungen Lehrs' und Geisbergs haben die Gliederung des nicht unübersehbaren Bestandes an Inkunabeln des Kupferstiches, die uns in ebenso ärmlichen Bruchstücken überkommen sind wie die des Holzschnittes, nicht ohne Schwankungen zu einem gewissen Abschluß gebracht. Die Aufarbeitung der Holzschnittdenkmale steht dagegen zurück. Weitere Hypothesen über die Wechselwirkungen beider graphischen Künste werden uns in der Zukunft nicht erspart bleiben. Jede Bemühung ist berechtigt; der letzte Erfolg ist vorläufig nicht abzusehen.

Den zeitlichen Vorsprung des Holzzeichners macht der Kupferstecher durch eine natürliche technische Vorbildung wett. Während dem Zeichner für den Holzschnitt, also dem schöpferisch Tätigen, mag er Mönch oder weltlicher Buchmaler gewesen sein, die Technik des Formschneidens durchaus nicht ohne weiteres mitgegeben war, fiel dieser Zwiespalt zwischen Entwurf und Ausführung bei der Schwesterkunst

fort. Der Kupferstich ist nachweislich in der Goldschmiedewerkstatt aufgewachsen, wo der Lehrgang mit dem Zeichnen begann, als Vorstufe für die Gravierung und sonstige künstlerische Bearbeitung des Metalls. Der Kupferstecher, der ein Goldschmied war, war also im künstlerischen Entwerfen ebenso geschult wie in der technischen Handhabung der uralten Kunst des Gravierens.

Das früheste und für zwanzig weitere Jahre einzige Datum eines Kupferstiches ist die Zahl 1446 auf einem Blatte einer Passionsfolge im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 23). Aus der Unbeholfenheit in formaler und technischer Beziehung, die aber einen ehrlichen Willen, je nach der Aufgabe die plumpen Typen zu charakterisieren, nicht verkennen läßt, würde man entnehmen, daß man hier der Wiege der Kupferstechkunst nahe wäre, wenn es nicht andere Stiche gäbe, die einen Zeitgenossen dieses Meisters von 1446, auf der gleichen Stilstufe stehend, dieselben technischen Mittel mit so meisterhaft überlegener Leichtigkeit handhaben lassen, daß wir diesem nicht nur den zeitlichen Vorrang zusprechen, sondern auch annehmen müssen, daß die allerersten Anfänge der Kupferstechkunst noch ein wenig weiter hinaufzudatieren seien. Die Werke des Meisters der Spielkarten, wenigstens das Werk, nach dem er den Namen trägt, ein gestochenes, nur zu drei Vierteln erhaltenes Kartenspiel, stehen hier in ihrer hohen Schönheit ebenso überraschend am Anfange der erhaltenen Monumente wie die frühesten Holzschnitte. Die Stilkritik hat um dieses sein Hauptwerk, das zu seinen späteren gerechnet wird, eine beträchtliche Zahl von Stichen gruppiert, die mit einigen Ausnahmen geringer, zum Teil auch in den erhaltenen Exemplaren von späterer Hand so retuschiert sind, daß der Autorität der Spezialforscher die Verantwortung für die richtige Bestimmung überlassen bleiben mag. In seinem Kartenspiel lernen wir ihn als einen Meister von größtem Stil kennen, der seine in diesem Jahrhundert unvergleichliche Naturbeobachtung (die Tiere des Kartenspiels) in eine Form von fast rührender Schönheit kleiden konnte, mit technischer Meisterschaft zartester Art. Seine Figuren sind noch steif bewegt und von kurzen, nicht eben idealen Formen, aber von einfacher Größe. Die Kartendame (Abb. 22) zeigt eine seiner lieblichen Frauengestalten, zeigt auch, wie er mit zarten ungekreuzten, aber aus der Tiefe ins Licht sich verfeinernden, senkrecht oder schräg gezogenen Schattenlinien die unterm Gewand verborgenen Formen mit samtartiger Weichheit strichelnd, fast streichelnd ahnen lassen kann. Von seinen Goldschmiedearbeiten kennen wir leider nichts mehr. Durch Entlehnungen in datierten Handschriften nach diesen Spielkarten ist deren Entstehung vor 1446 erwiesen. Die Verwandtschaft mit Konrat Witz, dem zeitweise in Basel tätigen schwäbischen Maler, und andere Merkmale verweisen diesen Künstler und seine Schule, zu der man auch den Meister von 1446 zu rechnen hat, nach Süddeutschland. Lehrs hat auf einem Stich des Letzteren den Baselstab als

Wasserzeichen gefunden; der Meister der Spielkarten ist in der Schweiz mannigfach kopiert worden. Mag er aber auch in Basel tätig gewesen oder dort geboren sein, so darf man freilich noch nicht ohne weiteres seine schweizerische Nationalität daraus folgern. Ebensowenig wie bei Witz. Auch war Basel damals noch keine eidgenössische, sondern eine reichsdeutsche Stadt und zwar die geistig lebhafteste im Südwesten. Sicher ist, daß diese Ecke Deutschlands für den deutschen Kupferstich des 15. Jahrhunderts die allerwichtigste Rolle gespielt hat. Ein Zeitgenosse und Landsmann des Spielkartenmeisters, sicher aus seinem Schulkreis stammend, aber bedeutender als der rückschrittliche Meister von 1446, ist der Meister des Johannes Baptista (Abb. 24), den Lehrs sehr richtig den ersten Realisten nennt. An Zartheit und technischer Eleganz, auch an schlichter Größe dem Spielkartenmeister weit unterlegen, vermag er seine Gestalten frei und natürlich zu bewegen, und die Durchbildung und seelische Belebung der Landschaft, die virtuose Darstellung bewegten Wassers (St. Christoph) bezeugt eine für die Zeit ungewöhnliche Naturbeobachtung.

Ein stilistisches Merkmal der Stecher dieser frühesten Zeit ist das Fehlen der Kreuzschraffierungen. Die Schattenlinien bestehen aus parallelen oder im Winkel zu einander geneigten Strichelungen, die nach dem Lichte zu in Punkte auslaufen. Ein einziger Stich des Spielkartenmeisters, eine Madonna auf der Schlange stehend (Lehrs 29), zeigt gekreuzte Schattenlinien und beweist, daß er noch über die Mitte des Jahrhunderts hinaus tätig war, beweist auch neben einigen sachlichen Entlehnungen, daß selbst dieser hervorragende Künstler sich dem weitreichenden Einfluß des fruchtbarsten Kupferstechers aus dem dritten Jahrhundertviertel nicht entziehen konnte, des Meisters mit dem Zeichen ES. Auch er ein Goldschmied, auch er vom Oberrhein stammend, vielleicht in Straßburg tätig. Wir kennen über 300 Stiche von seiner Hand. Alle sehr selten, großenteils Unica, sind sie sicher nur ein Bruchteil seines wirklichen Werkes, dessen mutmaßlichen Umfang Max Lehrs auf etwa 1000 Blatt geschätzt hat. Nicht von der primitiven Größe des Spielkartenmeisters, hat dieser Künstler doch eine überragende Bedeutung durch seine Vielseitigkeit, die Religiöses und Weltliches in bunter Fülle umfaßt. Neben Darstellungen aus der Passion, dem Leben der Maria und der Heiligen und religiösen Allegorien sehen wir Schilderungen aus ritterlichen und bürgerlichen Kreisen, Liebes- und Narrenszenen, Ornamente und figürliche Buchstaben. Zu eigener Goldschmiedearbeit mag der fruchtbare Meister späterhin nicht mehr viel gekommen sein. Seine Stiche dürften neben ihrem Zwecke als Buchschmuck und Devotionsblätter geradezu als Vorlagen für Goldschmiedearbeiten und andere kunstgewerbliche Bedürfnisse bestimmt gewesen sein und sind weit und breit, zumal in der Schweiz, kopiert worden. Sein weiteres Verdienst ist es, die Technik des Kupferstichs im Rahmen der zu dieser

frühen Zeit gegebenen Möglichkeiten ausgebaut und eine gewisse Befreiung in die Formensprache dieser Kunst gebracht zu haben. Die Aufklärungsarbeit der Niederländer, die hierbei bestimmt von Einfluß war, ist vielleicht mehr als allgemeine Erscheinung des Zeitstiles, denn als unmittelbare Einwirkung in seinem Werk zu spüren. Seine persönliche Selbständigkeit war vielmehr so groß, daß in seiner Spätzeit sein eigener Stil ihm zur Manier wurde. Sein Werk ist so umfangreich, daß es eine Ordnung nach Entwicklungsstufen zuläßt. Zuerst die zaghafte Strichführung im Stil des Spielkartenmeisters, unregelmäßige, etwas wirre, kurze Strichelungen in den Schattierungen von unruhiger Wirkung, seine Frauen mit stark seitwärts geneigten Köpfen, was innig aussehen soll, steife Gruppierungen, aber Kompositionen und Einzelfiguren von unleugbarer Größe. Eine Gruppe von Stichen, die ehemals den Namen des Meisters der Sibylle trug, gehört der frühen Periode des Meisters an. Eines der Hauptwerke der ersten Zeit ist der große Hortus conclusus ‹Abb. 25›. Gegenüber dem starren Schematismus dieses Stiches bedeutet die kleinere, spätere Lösung ‹Abb. 26› einen Fortschritt durch die freieren Gruppenverhältnisse. Die Gestalten erwachsen aus der Erstarrung. Das Gefältel wird weicher, die Behandlung der Umrisse und Schatten wird auf das Virtuoseste durchgebildet und auf kräftige Kontrastwirkung hingearbeitet. Das unruhige Gestrichel mit reichlichen Kreuzlagen weicht regelmäßigen langen, je nach der Tiefe des Schattens dichten oder sparsamen Parallelen. In der späteren Zeit des Meisters stehen die mit seinem Meisterzeichen versehenen und 1466 und 1467 datierten Werke ‹Abb. 28›, darunter die berühmten Madonnen von Einsiedeln. Während aber mit der Manieriertheit seines Spätstiles das groteske Figurenalphabet inhaltlich zusammengeht, werden die Madonnentypen, die lieblich sein sollen, grämlich. Christus, den er ernst und majestätisch bilden möchte, wird mürrisch, und die Bewegungen der schon immer hageren Gestalten sind ganz geziert und gequält. Überladung mit Einzelheiten stellt diese Werke hinter die der Frühzeit zurück.

Ein niederrheinischer, eigentlich niederländischer Künstler, Sohn eines Goldschmiedes und Passionsstechers, der Schule des Spielkartenmeisters, ist Israhel van Meckenem, der hier weniger durch Arbeiten eigener Erfindung Nennung verdient, die gering sind, als durch den ungeheuren, fast 700 Stiche umfassenden Umfang seines Werkes, das in die Werkstatt eines äußerst geschäftigen Kopisten nach deutschen Stechern bis zum jungen Dürer, auch nach verlorenen Originalen, führt. Er hat vermutlich eine Zeitlang in des Meisters ES Werkstatt gearbeitet. Eigene Art hat er kaum, aber sein Werk ist vielseitig und belustigend.

Schongauer und der Meister des Hausbuches sind die ersten Maler, die sich auch um den Kupferstich bemühten. Ihre natürliche Nachbarstellung befähigte sie mehr als die im engeren Gesichtskreis schaffenden Holzschneider, die neue, aus den

Niederlanden kommende Gesinnung zu verstehen. Martin Schongauer, der Sohn eines Goldschmieds in Kolmar, der gewöhnlichen Annahme nach etwa 1445 geboren, hat gewiß zeitweilig in den Niederlanden selber gearbeitet. Aus dem »malerischen« Stil seiner frühen Kupferstiche, von denen ein Beispiel die Madonna auf der Mondsichel (Abb. 31) ist, schließt man, daß er erst nach der Beschäftigung mit der Malerei zum Kupferstechen gekommen sei. Vielleicht ist er ähnlich wie Dürer nach den Anfängen in der Goldschmiedewerkstatt des Vaters als Malschüler in die Niederlande gewandert und hat befreienden Einfluß aus dem Wirken des eben verstorbenen Roger van der Weyden gesogen. Die einzelnen Blätter seines Werkes sind uns in verhältnismäßig so vielen Abdrucken erhalten, daß wir annehmen dürfen, Abdrucke fast sämtlicher Stiche seiner Hand zu kennen. Die tiefer grabende Technik ließ bereits eine große Anzahl von Drucken zu. Die oben genannte Madonna gehört zu den Frühwerken, die — rein äußerlich — von den späteren durch die senkrechten Schenkel des M im Monogramm geschieden werden. Bei aller Enge in Zeichnung und Gestaltung, Unklarheit der Silhouette, offenbart sie eine große und freie Künstlerschaft, die durch die Neuheit der noch nicht frei beherrschten Technik ihr natürliches Gefühl für Schönheit nicht erdrücken ließ. Der am niederländischen Vorbild und beim Malstudium überhaupt gewonnene freie Blick erzeugte die ungezwungene Bewegung der knieenden Engel, die meisterhaft verkürzte rechte Hand der Maria, das so völlig unbefangen bewegte und richtig gebaute Kind, wie es dergleichen vorher noch nicht gegeben hatte. Ein völlig neues Sehen, das unmittelbar zu Dürer führt. Die Faltenzüge sind sehr einfach, die leicht gebogenen Schattenlinien sehr licht. Einen eigentlich stecherischen Stil, der für die Folgezeit maßgebend wird, bildet Schongauer erst später aus, in technischer Beziehung durch immer reichere Abstufung der Modellierung und Schattierung, künstlerisch durch zunehmende Klarheit des Umrisses, unterschiedliche Bewertung von Haupt- und Nebensachen und eine innige Eindringlichkeit, die seinen Stichen in allen Kunstzeitaltern Anerkennung gesichert hat. Schon die technische Errungenschaft, die Schattierung nicht durch kurze, gestrichelte und lange Gerade, sondern durch an- und abschwellende Kurven zu heben, die mit eigener Biegung der Körperform nachgehen, und die systematische Ausbildung der Kreuzschraffierung machen ihn zum eigentlichen Bahnbrecher in der Graphik des 15. Jahrhunderts. Doch bleibt er — wohlverstanden — ein Künstler des gotischen Mittelalters. Der Tod der Maria, das große und berühmte Hauptblatt der Frühzeit, zeigt zwar den Meister in reichem Besitz technischer Mittel und übertrifft an Kraft und Tiefe alles Vorhergegangene, will aber doch noch einzeln gelesen sein. Eine klare bildliche Unterordnung ist noch nicht erreicht. Die gewaltig große Kreuztragung (Einzelblatt, B. 21) bekommt durch die energisch nach links geführte Bewegung und die auffallende Gestalt des niederbrechenden

Heilandes eine gewisse Gliederung, die aber das primitive Zuviel doch nicht restlos bändigt. Die unübersichtlich zusammengeballten Figuren und die Enge der Räumlichkeit bleiben mittelalterliche Kennzeichen, die auch der — späteren — Passionsfolge ⟨B. 9—20⟩, einem bewunderten und viel nachgeahmten Vorbilde, anhaftet. Doch sind die Figuren vielseitig charakterisiert in allen Graden menschlicher Schwäche und Güte. Der Grabstichel arbeitet mit starken Kontrasten und erreicht in Durchbildung und stark bewegter, fast krasser Lebendigkeit eine plastische Wirkung. In der Kreuztragung dieser Folge ⟨Abb. 32⟩ ist eine Veredlung gegenüber dem früheren Werk nicht zu verkennen. Die Passion zeigt Ansätze zu einer Klärung, die in der Spätzeit eintritt. Sie zeigt sich schon in der Neigung, einzelne Figuren großen Gruppenbildungen vorzuziehen. In der Erscheinung Christi an Magdalena ⟨B. 26⟩ und der Madonna im Hofe ⟨Abb. 33⟩ wächst Schongauer durch unendliche Schlichtheit und edelste Wechselwirkung von Raum und Person über sich selber hinaus. Zierliche Feinheit und Zartheit lagen seinem Wesen nahe. Seine Beziehung zum Goldschmiedehandwerk belegen eine Reihe von Vorlagen, ein prunkvolles Räucherfaß, ein Bischofsstab, Ornamente. Profane Motive stehen im Gegensatz zum ES, an den nur in einzelnen frühen Stichen einiges gemahnt, in seinem Werke zurück. Schongauer starb nach kaum mehr als zwanzigjähriger Schaffenszeit in Breisach 1491.

Viel ausschlaggebender als bei Schongauer ist das malerische Sehen für das graphische Schaffen eines anderen Meisters gewesen, der nach einem in des Fürsten Waldburg Besitz befindlichen »Hausbuch« mit Federzeichnungen über mancherlei für ein ritterliches Haus Wissenswertes der Meister des Hausbuches benannt worden ist. Wir sehen hier wieder, wie völlig unsere Kenntnis alter Graphik vom Zufall abhängig ist. Dieser Künstler schuf seine Stiche mit der Radiernadel — ohne Ätzung natürlich —, die nur schwach das Metall ritzt und sehr wenige Abdrücke zuläßt. Hätte sich nicht der größte Teil seiner Arbeiten in der Hinterlassenschaft einer Sammlung aus ältester Zeit, jetzt im Amsterdamer Kupferstichkabinett, erhalten, so würden wir den Meister nur durch ein paar einzelne Drucke in einigen Museen kennen. So haben wir immerhin ein Werk von etwa 90 Blättern, von denen 60 Unica sind. Anlehnungen an ES und Schongauer sind vorhanden, doch ist seine eigentliche malerische Ausdrucksweise allem Herkommen zuwider. In völliger Rücksichtslosigkeit gegen die stilisierende Betonung fester und schöner Umrisse oder elegant geschichteter Binnenzeichnung wird vielmehr mit bewußter Ausnutzung der im Sinn der Handzeichnung leicht skizzierenden Nadeltechnik einer linearen Wirkung durch Auflösung der festen Formen entgegengearbeitet. Ohne Scheu vor dem Häßlichen, weit mehr das Charakteristische als das Schöne betonend, redet er mit einer Selbständigkeit und naturalistischen Schärfe, die ihn als einen unzeitgemäßen Revolutionär allen seinen Zeitgenossen entgegenstellt. Sicher ein Deutscher vom Mittelrhein,

wahrscheinlich in Mainz um 1480 tätig, wirkt dieser Große auf uns Heutige mit der Unmittelbarkeit eines Brueghel oder Brouwer. Da er eigensinnig sein ganzes Werk in der nur wenige Drucke ermöglichenden »Kaltnadelmanier« ausführte, also auf weite Verbreitung überhaupt nicht rechnen konnte, mag man ihn kaum zu den zünftigen Stechern zählen. Vielleicht waren seine Stiche ihm, dem Maler, und seinen Schülern als Arbeitsmaterial bestimmt. Er ist aber von den Zeitgenossen fleißig kopiert worden. Neben religiösen Motiven bevorzugt er allegorische Darstellungen, z. B. Todesbilder (Abb. 38), die in ihrer realistisch profanisierenden Art erschüttern können, und Genreszenen — immer im Zeitkostüm, in denen er seine unbefangenen Beobachtungen frei wiedergeben konnte. Er erreichte Schongauer nicht an künstlerischer Gewissenhaftigkeit und klarem Ernst, steht aber durch seine völlig der Tradition entgegengesetzte Freiheit in Anschauung und Form außer Vergleich zu jedem Kunstnachbarn und ist das überraschendste Phänomen der Zeit.

Hinter diese ersten Meister müssen die übrigen Stecher der Zeit bescheiden zurückstehen. In erster Linie ist es Schongauer, der eine ganze Zahl von Kopisten, die durch Monogramme gekennzeichnet sind, hinter sich herzieht. Ein origineller Kopf, dem Hausbuchmeister an Schärfe des Ausdrucks, auch in der technischen Form nicht unähnlich, ist der Meister WB, vermutlich ein engerer Landsmann des ES und Spielkartenmeisters, um 1490 tätig, von dem wir ein paar lebendige Bildnisköpfe kennen, die ersten Porträtstiche (Abb. 41).

Selbständige Bedeutung hat auch der oberrheinische Monogrammist Lcz, früher irrtümlich mit Cranach identifiziert. Wohl ist er ein Abkömmling der Formensprache Schongauers, hat aber viel eigene Phantasie und reiche Kompositionsgabe und bedient sich einer besonders zarten, nüancenreichen Stichelführung. Die Versuchung Christi durch den Teufel (Abb. 35) ist sein bedeutendstes Blatt.

Neben den rheinischen Kupferstechern haben die in Nürnberg und dem schwäbischen und bayerischen Kunstkreis wirkenden Künstler für die Entwicklung des Kupferstiches in der Zeit vor Dürer geringe Bedeutung. Die wenigen Kupferstiche aus der Frühzeit des Nürnberger Bildhauers Veit Stoß verraten den Dilettanten in dieser Technik, sind urwüchsig und maniriert zugleich, haben aber eine bedeutende und eindringliche Art. Sie sind ganz im Stil des Plastikers gedacht und waren wohl Werkstattvorlagen für Reliefs oder rundplastische Werke. Die durch ihre liebliche Zartheit unter seinen sonst ziemlich derben Stichen auffallende Madonna (Abb. 36) ist ganz offenbar als Statue gesehen.

Zwei bayerische Kupferstecher müssen noch genannt werden, deren erster, Nikolaus Alexander Mair von Landshut (zwischen 1491 und 1541 tätig, Abb. 39), freilich ein unbedeutender, provinziell altertümlicher Zeichner steifer Puppenfiguren und kindlicher Baulichkeiten ist, aber ein kurzweiliger Schilderer des Alltags und als

solcher von kulturgeschichtlichem Interesse. Er setzte seine auf gefärbtes Papier gedruckten Stiche mit Weißhöhung in Wirkung, sodaß er etwas von dem Effekt des Farbendrucks vorweg nahm. Der Meister MZ ist ernster zu nehmen. Seine Stiche sind auch durch ihre Gegenstände interessant, er zeigt anschauliche Darstellungen von Turnieren und anmutigen Liebesszenen (Abb. 40). Eine zarte und delikate technische Fähigkeit ist ihm nachzurühmen. Schon vom jungen Dürer beeinflußt, ist er selber mit seinen hübschen landschaftlichen Gründen, auch im figürlichen Stil, ein wichtiger Vorfahr der bayerischen Meister Altdorfer und Huber, steht also an der Schwelle einer neuen Zeit.



Bartsch 67 Kupferstich

M. Schongauer, Das segnende Jesuskind

III. Das Jahrhundert Dürers

1. Dürer und sein Kreis



Obwohl wir wissen, daß ein großer Teil von Dürers Malerei voller Mängel ist, nennen wir ihn den größten deutschen Künstler. Das Wesen und die Wirkung ganz großer Kunstwerke ist nicht in Worte zu fassen, es sei denn, daß ein Dichter in weisen Andeutungen uns ein Jenseits der wirklich möglichen Erkenntnis ahnen ließe. Naturereignisse können uns mit ähnlichem Schauer bewegen, ohne uns doch eine klare Vorstellung der Ursache zu gestatten. Vielleicht ist die Unfaßbarkeit selber die Ursache der geheimnisvollen Wirkung. Wir empfinden ehrfürchtig die heiße Sehnsucht nach Unerfüllbarem mit dem in diesem Streben deutschesten aller Meister. Nicht durch sein Malerwerk, das ihm selbst der unbefriedigendste Teil seiner Kunst war, sondern durch sein Zeichnen und dessen vollendetste Ausdrucksform, durch sein gedrucktes Werk, ist er zum Inbegriff deutschen Künstlertums geworden. In seiner Zeichenkunst und seinen Bilddrucken ist das Beste seines Lebens beschlossen.

Magere Kost bekam der Sohn des aus Ungarn stammenden Goldschmiedes aus der Werkstatt Meister Wolgemuts mit auf die Wanderschaft, die er nach vierjähriger Lehrzeit 1490 antrat. Mehr als eine gute handwerkliche Grundlage war es nicht. Was der junge Dürer — wie wir meinen — in seiner Wanderzeit, von der er 1494 nach Nürnberg zurückkehrte, in Basel und Straßburg geschaffen, ist ganz sein geistiges Eigentum. Nicht Wolgemut, sondern Schongauer und Italien waren seine mächtigen Anregungen. Und er hat sie früh genossen. Schongauer, den aufzusuchen eines seiner Wanderziele war, kannte er in seinen Stichen sicherlich schon vorher, und schon 1495, ein Jahr nach seiner Rückkehr in die Heimat, zog er — der Jungvermählte — nach Italien. Wenig Sicheres wissen wir von ihm vor seiner Rückkehr. Das wichtigste — noch nicht unbestritten als sein Werk anerkannt — sind jene bereits genannten Holzschnitte in Basler Büchern. Da er Schongauer nicht mehr am Leben

traf, war es selbstverständlich, daß es den jungen, in einer Holzschneiderwerkstatt geschulten Künstler nach der durch Kunst und Gelehrsamkeit berühmten deutschen Universitätsstadt Basel ziehen mußte. Sein Pate, der Nürnberger Verleger Koberger, konnte ihm gute Empfehlungen mitgeben. Nach den eine geniale Heiterkeit zur Schau tragenden Basler Holzschnitten das feierliche und eindringliche Kanonblatt aus einem Straßburger Missale ⟨Abb. 42⟩, ganz voller Teilnahme erschaffen. Das Gefühl, unfertig zu sein, selbständig in der Heimat noch nicht schaffen zu können, muß ihn schon nach einem Jahre nach dem Süden getrieben haben. Der große Eindruck des Mantegna, den wir zunächst in ein paar nach dessen Stichen kopierten Zeichnungen feststellen, mag der Reise die Richtung gegeben haben. Nach der Rückkehr löst der innere Sturm sein uns wichtigstes großes Jugendwerk aus: 1498 erscheint die Holzschnittfolge der Apokalypse ⟨Abb. 43⟩. Ein unbildsamer dunkler Stoff, kühn und ohne Auftrag gewählt, in riesigem Format ausgeführt. Die Masse der inneren Gesichte drängt ihn zu beängstigender Überfüllung, an anderen Stellen sehen wir Lücken. Die Mängel treten zurück gegen die eine gewaltige Erschütterung, die mit unerhörter Energie in einem Zuge die ganze Offenbarung durcheilt. Scheinbar Undarstellbares ist aus innerem Zwang sinnfällig gemacht. Der herbe Einfluß Mantegnas ist zu erkennen. Dürer hat mit dieser Tat den Holzschnitt zu den Monumentalkünsten erhoben. Zum ersten Male wird gezeigt, wie die Graphik Ausdrucksmöglichkeiten benutzt, welche der die Phantasie einengenden Malerei grundsätzlich versagt sind. Dürer hat, wie Rivius sagt: »auch solche Dinge, so man vermeint unmögliche zu sein, dermaßen vorgebildet, daß solches also künstlicher und wo man es mit Farben zieren wollte, ganz und gar versudeln und verderben würde.« In derselben schaffensreichen Zeit erwächst auch — neben volkstümlichen Blättern wie das Männerbad ⟨Abb. 44⟩ — die erste Lösung der Passion Christi, dieses Themas, das, wie das Leben der Maria, Dürer immer bewegt hat. Die große Holzschnittpassion, die er um 1498 im Format der Apokalypse begann, behandelte, für das Volk bestimmt, die Hauptszenen der Christustragödie in großer dramatischer Form ⟨Abb. 50 und 51⟩. Doch führte Dürer das Werk zunächst nicht ganz zu Ende wie in einem Gefühl der Unruhe. Er nahm es erst nach vielen Jahren wieder auf, nachdem er auf dem Wege über den Kupferstich dazu gekommen war, durch theoretische Studien eine neue, gültige Kunstform zu suchen. In Dürer offenbart sich die graphische Zeichnung als die der deutschen Gemütsart entsprechendste Kunstart. In ihr hat er sein Ringen um die ideale Form niedergelegt. Er ist auch der erste, der sich nicht, wie die Meister des 15. Jahrhunderts, auf den Holzschnitt oder den Kupferstich beschränkt. Es ist ihm selbstverständlich, alle Ausdrucksformen an der ihnen zukommenden Stelle anzuwenden. Der frühe Stich der Madonna mit der Heuschrecke ⟨Abb. 45⟩, wohl noch vor der italienischen Reise entstanden, ist zaghaft,

stark von Schongauer abhängig, intimer, menschlich näher gebracht, aber technisch unreif. Im letzteren Sinne bedeutend vorgeschritten sind die beiden großen und bekannten Blätter des Eustachius und des großen Glückes, beide aber unfrei, das erstere, von der unbeherrschten räumlichen Überfüllung der Apokalypse, ohne deren Gewalt, das letztere, trotz glanzvoller Könnerschaft im Einzelnen, geradezu trivial und alles andere als eine Vision. Das edelste Werk der frühen Zeit, um 1498 und früher als diese beiden geschaffen, ist der verlorene Sohn (Abb. 48), ergreifend einfältig im Ausdruck der hier klar aus einfacher Umgebung herausgehobenen Gestalt. Die natürliche Schlichtheit dieses und anderer für das einfache Volk bestimmter Stiche steht sehr im Gegensatz zu den komplizierten und in ihrer Bedeutung kaum noch verständlichen Arbeiten wie das Meerwunder (Abb. 49) und verwandte Stiche und Holzschnitte, die dem früh begonnenen, einflußreichen Verkehr mit den Humanisten seiner Vaterstadt, zumal mit Pirckheimer, ihre Entstehung verdanken.

Seit 1500, vielleicht auch seit früherer Zeit, bemühte sich Dürer, in Gefolgschaft des Venezianers Jacopo de' Barbari, die Proportionen des menschlichen (auch des tierischen) Körpers durch Messung gesetzlich festzulegen, ein Problem, das ihn nun bis zum Ende nicht mehr losließ. Er wollte die Gesetze der idealen Norm finden, welche die Antike besessen hatte und seiner Meinung nach die italienischen Zeitgenossen noch besaßen. Von nun an sind fast alle seine Figuren nach gewissen Gesetzen konstruiert. Der Stich Adam und Eva von 1504 (Abb. 57) ist das berühmte Resultat einer langen Reihe theoretischer Versuche. Leider beeinträchtigt die Tatsache, daß die beiden konstruierten Figuren unorganisch mit einer naturnahen Landschaft umgeben worden sind, den reinen Genuß des Blattes. Doch wird es durch die tief verständige Durchbildung der Akte, durch seine Kontraste und den samtigen Glanz immer den Ruhm einer großen Kunstleistung behalten. Die besten Drucke erweisen kühnste Meisterschaft in der Ausnutzung aller Möglichkeiten der Sticheltechnik. Zwischen dem reinen Lichte der Körper, ihrer zarten Schattierung mit reichlicher Verwendung von Schlagschatten und Randlichtern und den in weichem Schwarz verschummernden Linien des tiefsten Dunkels liegt eine unbegrenzte Fülle von Tonstufen.

Zu gleicher Zeit und in Verbindung mit den theoretischen Studien, die zu diesem Paradestück führten, begann Dürer, wie aufatmend, die lieblichste seiner Holzschnittfolgen, das Marienleben (Abb. 52 und 53). Sonnige Heiterkeit wiegt vor. Gegen die schweren Themen der Apokalypse und der Passion ist leichtere Bewegung und ein gewisses Behagen zu sehen. Die zwischen sparsamen und volleren Gruppierungen abwechselnden Darstellungen sind mit großer Zwanglosigkeit in tiefe bauliche und landschaftliche Umgebungen gebettet, in denen der Meister seiner Phantasie freien Lauf ließ. Die perspektivischen Studien, die er neben denen der Proportion betrieb, ermöglichten jetzt eine bedeutende Sicherheit in räumlicher Vertiefung, die wir an

älteren Blättern vermissen. Das sichere Können bringt eine gewisse Ruhe in Dürers Schaffen. Die Gemälde aus dem Marienleben, die er gerade in diesen Jahren hervorbrachte, beweisen, wie viel freier und größer er im kleinen Rahmen des Holzschnittes sich fühlte, als vor der umfänglichen Malfläche, die ihn sichtlich befangen machte.

Um sein Können zu verwerten – Bilder und Bilddrucke zu verkaufen – und wohl auch, um es zu vermehren, ging er 1505 wieder nach Italien, in das Land, aus dem die neue Bewegung sich zu verbreiten begann. Die alte, ganz deutsche Sehnsucht nach dem Süden war auch in ihm. Weder ist seine Kunst dadurch eine italienische geworden – er hat seine Art eigener zu bewahren vermocht als Spätere – noch hat er das Fremde, Große und Freie ganz mit dem eignen Wesen verschmelzen können. Es zu beklagen ist müßig. Ein innerer Zwang trieb ihn, und der Glaube, die Vervollkommnung draußen suchen zu müssen, war deutsch und dürerisch. Graphische Arbeiten haben ihn in Venedig, der Stadt der Farbe, nicht beschäftigt, und auch die nächsten Jahre nach der Rückkehr hat er, Aufträgen, vielleicht auch eignem Triebe folgend, an das Bildermalen gewendet. Er fand keine letzte Befriedigung darin. Geärgert schrieb er an den Frankfurter Mäzen Heller, für den er ein großes Altarbild unter Mühen arbeitete, daß er des Malens satt sei und wieder «seines Stechens auswarten wolle«. Der kleine Kreuzigungsstich, ein Einzelblatt von 1508, zeigt, wie er ein freieres Disponieren gelernt hatte, mehr als die früher begonnene, aber erst 1512 beendete Kupferstichpassion ‹Abb. 58 und 59›, die freilich an Durcharbeitung Äußerstes brachte, bei der aber das Streben nach einer volkstümlichen Ausführlichkeit auf kleinstem Raume zu übermäßigen und altertümlichen Ballungen der Figuren in enger Umgebung führte. Freier und behaglicher fühlte er sich, dem Erfolg nach zu urteilen, bei den lieblichen Madonnenstichen dieser Jahre. Einen gewaltigen Schwung aber nimmt der Meister um die Wende des Jahrzehnts. In einem Zuge führt er, in neuer Gesinnung, die große Holzschnittpassion und das Marienleben zu Ende, deren letzte Blätter an bildmäßiger Ausgeglichenheit, großartiger Ruhe und Klarheit weit über die früheren hinausreichen, ja er variiert das Passionsthema noch ein drittes Mal in 37 kleineren Holzschnitten in ausführlicher Erzählung ‹Abb. 60 und 61›. 1511 gab er alle Folgen zugleich heraus. In demselben reichsten Jahre erschienen auch mehrere Einzelblätter, vor allem die große Dreifaltigkeit, vielleicht sein edelster Holzschnitt, in dem alle Register seines Könnens gezogen werden. Eine Vision von rauschendem Zusammenklang.

Seine schwerblütige, heiß arbeitsame Kampfnatur trieb ihn, für das Tiefste, das er geben konnte, nicht den Holzschnitt, sondern die schwierigere, widerstrebende Sticheltechnik zu wählen. Außer dem immer wieder gewandelten Madonnenmotiv schuf er in den nächsten Jahren, 1513 und 1514, seine drei berühmten Stiche: Ritter, Tod und Teufel – Dürer nannte das Blatt einfach den »Reuter« –, den Hieronymus

im Gehäus und die Melancholie ⟨Abb. 63⟩. Der erstgenannte Stich ist der früheste, wahrscheinlich nicht mit den beiden anderen, sicher zueinander gehörigen im Zusammenhange gedacht. Der christliche Ritter ohne Furcht und Tadel, der im Gefühl des Rechts die Anfechtungen der finsteren Mächte nicht scheut. Roß und Reiter sind konstruierte Figuren, auf alte Studien zurückgehend, eben dadurch isoliert von den Unholden, an denen er ohne einen Blick vorbeireitet. Hieronymus im Zimmer ist das Bild frommer und unbeirrter Einfalt des Herzens. Der heitere Frieden dieses durchleuchteten Gemaches, in dem die Sonne jedem Fleckchen das ihm gebührende Maß von Helle und Wichtigkeit zuteilt, ist uns allen seit der Kindheit ein lieber Besitz. In der perspektivischen Behandlung des Raumes und des Lichtes ist das Blatt der Höhepunkt des Dürerwerkes. Zusammen mit diesem nennt Dürer immer die Melancholie, die wir wohl als das späteste der drei Werke ansehen dürfen. Der vermutliche Sinn des Stiches, das vermessene Grübeln über die Grenzen menschlicher Wissensmöglichkeit hinaus, die faustische Qual des Unvermögens, mag nicht ohne Bezug auf des Meisters eigenen selbstquälerischen Drang sein.

Weniger problematisch, als vielmehr auf das Ziel edler Formenreinheit gerichtet, klassische Gestalten ohne Betonung und Durchbildung einer Räumlichkeit, ist die im gleichen Jahre begonnene, viel später ergänzte kleine Kupferstichfolge der Apostel ⟨Abb. 73⟩, ebenso auf leichten Absatz beim Volk angelegt wie die heiteren Genreblätter aus dieser Zeit. Aus den bis zu leeren Schatten herabgesunkenen späten Drucken der letzteren können wir ersehen, wie beliebt sie gewesen sind.

Nur eine Episode in seinem Werk, dem unablässigen Bemühen um neue Ausdrucksmittel entsprungen, sind die Arbeiten der Radiernadel, auch sie dem reichen zweiten Jahrzehnt angehörig. Das Material war Eisen. Zunächst einige Kaltnadelradierungen, also wie es der Meister des Hausbuches tat, ohne das Mittel der Ätzung mit der Nadel in das Metall geritzt, am bedeutendsten der heilige Hieronymus von 1512 ⟨Abb. 62⟩. Der weich verschwommene Druckton der stehengelassenen Gräte ist planmäßig und wirksam ausgenutzt. Die Abnutzung der nach jedem Druck zu reinigenden Platte ermöglichte nur einige wenige Abzüge von der beabsichtigten Wirkung, und Dürer ließ wohl deswegen sogleich von diesem Verfahren ab. Und doch eilte er mit dem Versuch seiner Zeit um ein Jahrhundert voraus. Vor Rembrandt ist nichts Ähnliches in der Geschichte der Radierung zu finden. Als einer der Ersten, kurz nach Urs Graf und Daniel Hopfer, versuchte Dürer sich auch in der geätzten Radierung, mit sicherem Gefühl den Stil der Federzeichnung als die dafür gegebene Form erkennend. Nur wenige Blätter, von schwellendem Reiz der elastischen Linien und des Lichtes, sind in den Jahren 1515—1518 entstanden. Das bedeutendste Werk ist die Kanone mit den Türken, von 1518, zu groß. um in einer verkleinerten Reproduktion seinen Charakter nicht einzubüßen. So müssen wir uns

mit der Wiedergabe des Engels mit dem Schweißtuch ⟨1516⟩ begnügen, der den Charakter einer genialen Studie hat ⟨Abb. 66⟩. Das flüchtige Vorbeirauschen einer lichten Erscheinung am düsteren Himmel.

Um die selbständige Geschlossenheit seines Holzschnittstiles war es getan, als Dürer in den Trubel der literarisch-künstlerischen Unternehmungen des plänereichen Kaisers Max hineingezogen wurde. Auf eine dekorative Verherrlichung eines erträumten, nur zum Teil verwirklichten Herrscherideales bedacht, kam dieser auf die verschrobene Idee, nach Ausarbeitung seiner Hofliteraten einen kolossalen Triumphbogen und Triumphzug in riesigen Holzschnittwerken von den größten deutschen Meistern bauen zu lassen. Dürers Mitarbeit trug ihm eine Leibrente ein, war aber beschränkt und ihm wohl in künstlerischer Hinsicht nicht erfreulich, da er fremde Gedanken ausführte. Doch konnte er dem monströsen papierenen Triumphbogen aus Eigenem eine gewisse Haltung geben und mit dem Triumphwagen ⟨Abb. 70⟩ auch ein wirklich festliches Gepränge von großem dekorativen Reichtum und heiterem Glanz in das zusammengeflickte Prachtwerk bringen. Das wertvollste Ergebnis aus diesen Beziehungen, in welche ihn die enge und langjährige Freundschaft der tüftelnden Humanisten, zumal des Pirckheimer, brachte, ist — außer den zur Ausführung in Holzschnitt bestimmten, aber nur bis zu den in ihrer überschäumenden Fülle heiterer Phantasie unschätzbaren Federzeichnungen gediehenen Randleisten zu einem kaiserlichen Gebetbuche — das Holzschnittporträt des Kaisers ⟨Abb. 69⟩ und das noch spätere Bildnis des kaiserlichen Rates Ulrich Varnbüler, das mächtigste Holzschnittbildnis überhaupt ⟨Abb. 71⟩.

Bald nach des Kaisers Tode reiste Dürer nach den Niederlanden. Er wollte sich die kaiserliche Leibrente von dessen Nachfolger bestätigen lassen. Er nahm sein Weib mit, denn in Nürnberg wütete die Pest. Einen reichen Schatz graphischer Werke hatte er bei sich, und sein ausführliches Tagebuch besagt, daß er sie verkaufte, vertauschte und freigebig verschenkte. Als berühmter Künstler überall gefeiert, gewann er aus der Anregung der Reise für sein weiteres Schaffen eine neue letzte Befreiung. Von der Ruhe und einfachen Größe, die in sein Werk einzieht, zeugen auch die letzten graphischen Arbeiten. Die feierlich schlichte Gestalt des Philippus ⟨Abb. 73⟩, eine der letzten Ergänzungen der gestochenen Apostelfolge, nahm er als Vorbild zum Paulus der Münchner Apostelbilder, offenbar in der Überzeugung, den großartigen Ernst dieser Figur nicht mehr überbieten zu können.

Eine natürliche Folge der Begegnung mit zahlreichen berühmten Männern in den Niederlanden war die Entfaltung seiner Bildniskunst. Er war der Erste, der sie auch auf die Graphik übertrug. Neben dem naiven und zarten Bildnis des Melanchthon und dem in sichtlicher Befangenheit geschaffenen des Erasmus von Rotterdam haben wir die mächtigen Porträts Albrechts von Brandenburg, Pirckheimers und Friedrichs des

Weisen ⟨Abb.75⟩, die weniger mit ihrer eignen, als mit Dürerscher Glut gewalttätig gefüllt sind und durch ihre massige Wucht zu Monumentalwerken anwachsen. Über alle stelle ich das Holzschnittbildnis seines Freundes Ulrich Varnbüler, dessen ich schon oben gedachte ⟨Abb. 71⟩. Ein kühnes Bild imposanter Kraft und Schlichtheit, das, wie mit tiefem Aufatmen, den Rahmen zu sprengen scheint und mit dem herrlichen Schwung seiner einfachen Linien völlig überwältigt. Und nicht zu vergessen ist der Holzschnitt des Abendmahles vom folgenden Jahre 1523 ⟨Abb. 74⟩. In feierlichem Beieinander — Judas fehlt — eine Versammlung von verklärter Ruhe. Man werfe nach der Betrachtung dieses aus einfachstem Linienwerk zusammengesetzen Bildes der rührendsten Stille einen Blick auf den leidenschaftlichen Aufruhr in Formen, Bewegungen und Lichtern im Abendmahl der großen Passion, und man wird der Abklärung und Reinheit, die Dürer im Alter gewann, mit Ergriffenheit inne werden.

Seine letzte Lebenszeit verwandte Dürer, der den Todeskeim aus den Niederlanden mitgebracht hatte und von Krankheit gepeinigt wurde, hauptsächlich auf literarische Arbeiten. Er wollte seine kunsttheoretischen Erkenntnisse in Proportion und Perspektive, die ihn sein halbes Leben beschäftigt und gequält hatten, den kommenden Künstlern als Vermächtnis hinterlassen. Zu einem endgültigen, allgemeingültigen Resultat ist er nicht gelangt. Sein eignes Schaffen widerspricht einer schematischen Lösung. Als technische Grundlage waren seine Lehren für ihn und Andere von höchstem Wert; den eignen Weg läßt sich der Schaffende, auch Dürer durch theoretische Fesseln nicht verlegen. Sanguinisch wie alle Künstler glaubte er in Italien die Freiheit im Gesetz mit Händen zu fassen. Unbefriedigt kehrte er heim. Daß er allen Anregungen nachgab, war nicht eine persönliche Schwäche, sondern ein jedem deutschen Künstler eingeborener Zwang. Was er vergeblich suchte, war die geruhige Sicherheit, die der romanischen Kunstübung durch Rasse und Schulung an nahe liegender antiker Tradition ein müheloses Geschenk war. Daß er sie nicht fand, sondern bis zuletzt ein Suchender blieb, ist ein tragisches Geschick, das ihn unserem Herzen nahe bringt.

Insofern als Dürer durch seine Lebensarbeit eine Verschmelzung der aus strenger gotischer Tradition erwachsenen deutschen Kunstform mit den freieren, aus dem Süden stammenden Einheitsideen von Gestalt und Raum herbeiführte, aus Beidem aber durch eigene Kraft und Art etwas Neues und Ganzes prägte, wurde er der Schöpfer eines deutschen Kunstzeitalters, in das sich seine Zeitgenossen und Nachfahren ihrer Art entsprechend einfügen mußten. Abgesehen von dem stilbildenden und die Anschauung befreienden Einflusse, den die übrigen Geister unbewußt als Geschenk empfingen, haben viele ihre Belehrung unmittelbar von ihm erhalten, sei es daß sie in seiner Werkstatt arbeiteten, sei es daß sie sich mit Absicht an seinen Werken schulten. Von den Wenigsten, deren Abhängigkeit wir kritisch aus dem

Stil ihrer Arbeiten feststellen, wissen wir sicher, ob sie bei Dürer selber in der Lehre gestanden haben. Es ist aber klar, daß jeder angehende Nürnberger Graphiker danach streben mußte, bei dem ersten Meister der Zeit in die Schule zu gehen. Zweifellos hatte Dürer einen umfänglichen Werkstattbetrieb. Wenn er selber — nach 1500 — nur wenig mehr die Buchillustration betrieb, so hat er doch sicher vielerlei Aufträge dieser Art gehabt und anleitend durch seine Schüler ausführen lassen und für die Aufträge des Kaisers Max, soweit sie an ihn und nicht an Augsburger oder andere Künstler ergingen, sich mit einem Stabe von Helfern umgeben.

Von dem Leben und Lehrgang der Springinklee, Schön, Traut, Schäufelein, Wechtlin, Baldung, die ihm als Zeichner für den Holzschnitt besonders viel zu verdanken haben, wissen wir nur Belangloses, ein paar zufällige Daten und Tatsachen. Hans Springinklee ist ein besonders treuer Nachahmer. Vielleicht hat er sogar eigene Zeichnungen Dürers auf den Holzstock übertragen — einige seiner Blätter werden vorläufig noch im Werke Dürers geführt und gerade die, in denen er sich an den Lehrer am engsten anschließt, sind die wertvollsten seiner Arbeiten. Einige schwungvolle kleine Gebetbuchholzschnitte, wie der heilige Michael (Abb. 78), und Einzelblätter mit reicher und halbwegs selbständiger Ornamentik heben sich aus der Masse heraus. Erhard Schön (Abb. 79) bekundet sich in seinen Zeichnungen und Holzschnitten als ein besonders zahmer und schwungloser Geselle. Eigenwilliger, knorriger ist Wolf Traut (Abb. 77), der unter anderem einen Teil der Holzschnitte im Halleschen Heiligtumsbuch und einige große Einzelblätter gemacht hat. Hans von Kulmbachs persönliche Beziehungen zu Dürer sind bekannt. Über ihn als Holzschneider wissen wir gar nichts. Ein großes wirksames Blatt, das den Evangelisten Johannes auf Pathmos darstellt und ein aus H und K zusammengesetztes Monogramm trägt, ist ihm zugeschrieben worden, ohne daß seine Art, die wir aus Zeichnungen und Bildern kennen, klar darin zu sehen wäre (Abb. 81). Hans Leonhard Schäufelein, der nur bis 1510 in Nürnberg, dann in Nördlingen tätig war, begegnet uns überall mit seiner schrankenlos fruchtbaren Buchillustration von leichter Erfindungsgabe und nicht immer gleichmäßig sorgfältiger Ausführung. Manche seiner Illustrationen aus späterer Zeit sind sträflich nachlässig geschnitten. Er stand zuerst stark unter Dürers Einfluß, wie das von ihm und Baldung — vielleicht in Dürers Werkstatt — illustrierte Buch «Der beschlossene gart des Rosenkrantz Marie» von 1505 zeigt. Seine frühen Einzelblätter (Abb. 82) und Passionsholzschnitte, so im «Speculum Passionis» von 1507, sind scharf charakterisiert, einige besonders frühe imponieren durch eine primitive, aber eindringliche Festigkeit. Er ist später an den Aufträgen des Kaisers Max stark beteiligt gewesen, hat z. B. den Teuerdank, der das erträumte ritterliche Heldentum des Kaisers darstellen sollte, illustriert. Später nimmt sein Stil malerisch weichliche Formen an, sein Strich wird

seelenlos und ornamental. Von Dürer und Schäufelein gleichmäßig abhängig ist der matte Matthias Gerung in seinen Holzschnitten zur Apokalypse und Bibel. Und ein unselbständiger, trockener Nachahmer Dürers ist der Kleinplastiker Ludwig Krug, der einzige, der außer mit ein paar Holzschnitten, auch als Kupferstecher zu Dürers Zeit — vor den Kleinmeistern — in Nürnberg nachweisbar ist ‹Abb. 84›. Hans Wechtlin war zwar in Straßburg tätig, gehörte aber gleichwohl zu Dürers nächsten Trabanten. Er hat einiges Verdienst um den Farbenholzschnitt, ist aber trocken, steif und ungelenk, und es ist ihm zuviel Ehre damit geschehen, daß ihm manche strittigen Holzschnitte und Zeichnungen des jungen Dürer zugeschrieben worden sind. Auch der in den 20er und 30er Jahren des 16. Jahrhunderts den Hauptteil des Kölner Buchholzschnitts bestreitende Wormser Anton Woensam hat sich seinen Stil völlig nach Dürer zurechtgemacht.

Die mächtigste Persönlichkeit aus Dürers Kreise, obzwar auch er kein Nürnberger, sondern aus der Umgegend Straßburgs gebürtig, ist Hans Baldung Grien. Seit 1509 ist er wieder in seiner Heimat nachweisbar, doch glaubt man, daß er zuvor Dürers Schule genossen habe. Mit kühner Phantasie begabt, von gewalttätigem Formwillen getrieben, steht er trotz seiner Abhängigkeit von Dürer, zu der sich der Einfluß Grünewalds gesellt, in dem großen Wurfe und der selbständigen Erfindung seiner besten Arbeiten dem Ersteren ebenbürtig zur Seite. Freilich an Tiefe, an edler Eindringlichkeit bleibt er zurück. Seine Bemühungen, welche ständig die Form und Bewegung des menschlichen Körpers umkreisen, führen ihn zur Darstellung mythischer und dämonischer Fabelwesen, die seiner Phantasie geringere Schranken setzen als die gebräuchlichen Themen der heiligen Geschichten. Auch diese durchlebt er eigenwillig und ohne Rücksicht auf idealisierende Tradition. Sein technisch ungelenker Versuch im Kupferstich, ein Mann mit einem Pferde ‹Abb. 87›, der heilige Christoph ‹Abb. 88›, und andere Blätter, vor und kurz nach dem Jahr 1510 anzusetzen, sind im Banne Dürers geschaffen. Der Hexensabbat ‹Titelbild› von 1510, das erste datierte Blatt, das er wie mehrere andere Holzschnitte durch Benutzung einer Farbenplatte belebte, zeigt ihn ganz in seinem eigenen Reich. Nackte Körper unheimlicher Weiber in spielender Beherrschung der Formen und vielfältigen Bewegung gezeichnet. Gewichtige Einzelblätter mythologischer und religiöser Art entstehen. Bei dem großen Holzschnitt der Hetäre Phyllis, die den Philosophen Aristoteles als Reitpferd benutzt ‹Abb. 89›, ist die besondere Natur des Baldung sicher mit mehr Behagen am Werke gewesen als bei den etwas früheren großen und recht langweiligen Holzschnitten aus dem Marienleben.

Bisher ist für die zeitliche Ordnung seines graphischen Werkes, das zu den bedeutendsten der Geschichte deutscher Kunst gehört, wenig getan worden. Die Hauptzeit scheinen die Jahre zwischen 1510 und 20 gewesen zu sein. Allmählich

erweichen sich die scharfgrätigen dürerischen Linien und Faltenzüge in seinen Arbeiten; unter Grünewalds Einfluß wird sein Stil malerisch, die Einzellinien lösen sich auf in reiches farbiges Gestrichel von flimmerndem Reiz, und auf dem Höhepunkt seines Schaffens steht er mit der wundervollen, ganz in Grünewalds Geiste geschaffenen Himmelfahrt Christi ⟨Abb. 91⟩. Eine kühne Vision, die den Heiland ohne Rücksicht auf landläufige Schönheitsbegriffe, mit den Füßen voran von Engelkindern und Wolken durch die flimmernde Luft gen Himmel tragen läßt. Ergreifend ist der Gegensatz des leichenhaften und garnicht gottähnlichen armen Körpers zu dem rauschenden Glanz und der zitternden Bewegung der himmlischen Sphäre, die ihn aufnimmt. Eine der größten Kunstleistungen der ganzen Zeit liegt vor uns.

Das Dämonische, das er im menschlichen Wesen sah, teilt sich auch seinen Tierdarstellungen mit. Eine Folge von Pferden, die er 1534 im Holzschnitt herausgab ⟨Abb. 92⟩, läßt diese wie wilde Fabelwesen erscheinen, die den Hexen Baldungs innerlich ganz verwandt sind.



Holzschnitt. Bartsch 76 — 202×195 mm

Albrecht Dürer, Madonna auf dem Halbmond
Titelbild zum Marienleben

2. Die Kleinmeister

Wie ein Mikrokosmos erscheint gegenüber Dürers und Baldungs genialen Explosionen die Welt der Nürnberger Kleinmeister, der eigentlichen Kupferstecher der Dürerschule, die schon der nächstfolgenden Generation angehören. Wendet sich Dürer mit einem Hauptteile seines Schaffens an gebildete, ja gelehrte Kreise, so sind die Beham, Pencz und die andren Stecher, die man wegen des kleinen Formats ihrer Werke Kleinmeister nennt, die eigentlichen Künstler des breiten Volkes.

In ihrem Werke ist wenig mehr von künstlerischem Kampf. Was Dürer in harter Lebensarbeit sich und der deutschen Kunst erkämpft hatte, was auch seine nächsten Genossen immerhin erst erwerben mußten, die Befreiung der Form von mittelalterlicher Enge, das fiel diesen Jungen in den Schoß. Es ist bezeichnend und mit der gewonnenen Formensicherheit zusammenhängend, daß die Nürnberger Kleinmeister Hans Sebald und Barthel Beham und Pencz schon in jüngsten Jahren ihr Ziel erreicht hatten. Sie waren frühreife und unruhige Köpfe. Ihre ketzerische und kommunistische Gesinnung war der Patrizierregierung der reichen und luxuriösen Stadt Nürnberg höchst fatal. 1520 mußten sie, alle wenig über 20 Jahre alt, die Vaterstadt verlassen. Hans Sebald siedelte sich nach unruhigem Hin und Her 1531 in Frankfurt a. M. an, wo er 1550 starb, sein jüngerer Bruder wurde Hofmaler des Bayernherzogs in München und starb 1540 auf einer italienischen Reise, Jörg Pencz aber kehrte später in die Heimatstadt zurück und wurde sogar Ratsmaler.

Sie waren die Künstler, die dem bildungshungrigen Volke künstlerische Nahrung boten. Was dieses interessieren mochte und in Dürers Schaffen nur eine nebensächliche Stelle eingenommen hatte, wurde das Hauptgebiet dieser Leute, die intime Stoffe auf kleinstem Raum darstellten. Sie sind die ersten deutschen Künstler, in deren Werken der Alltag vorherrscht, bei denen auch die biblische Szene, vornehmlich des alten Testamentes, zu einem volkstümlichen Vorgang wird. Mythologie, Allegorie und vor allem das Ornament spielen des Weiteren in ihrem Werk eine große Rolle, und äußerste, schon in frühen Lebensjahren vollendete Subtilität der Technik

geht mit dem kleinen Format und den intimen Motiven zusammen. Hans Sebald Beham, der neben dem Kupferstich und der Radierung auch fleißig den Holzschnitt im Einzelblatt und als Buchillustration pflegte, ist in seiner Frühzeit stark von Dürer, vor allem in seinen Radierungen und der lebendigen und wirksamen Holzschnittpassion, aber auch von dem Regensburger Altdorfer beeinflußt. Er ist der weitaus fruchtbarste und geschäftigste der Kleinmeister. In den 1530er Jahren, als er seine ganz volkstümlichen kleinen Stiche aus dem Bauern- und Soldatenleben schuf (Abb. 98) — es war die Zeit des Bauernkrieges! — stand er auf seiner Höhe. Später ist Leichtfertigkeit wahrzunehmen, die seinem liederlichen Leben entsprach. Er scheint in Verkommenheit gestorben zu sein. Seine Stiche fanden weiteste Verbreitung, die er durch immer neue Überarbeitung seiner Platten ermöglichte. Auch die Stiche seines vor ihm verstorbenen Bruders überarbeitete und vertrieb er. Barthel Beham, wie sein Bruder und wie Pencz auch Maler, scheint als Graphiker nur in Kupfer gestochen zu haben. Er ist der edelste und künstlerisch Gewissenhafteste unter ihnen. Wie Hans Sebald ein glänzender Techniker hat er durch selbständiges Studium italienischer Kunst seinen kleinen Stichen eine edle Formenschönheit und einen monumentalen Zug gewonnen. So sehr sein wundervolles Blatt der Madonna am Fenster (Abb. 100) von diesen südlichen Eindrücken zeugt — die Madonna geht auf Marcanton zurück — so ist sie doch ganz deutsch in ihrer Innigkeit und zärtlichen Mütterlichkeit. Als Münchner Hofmaler zum tüchtigen Porträtisten geworden, hat er auch mehrere Bildnisse gestochen. Einige sind unbedeutend. Umso auffallender ist das ausgezeichnete kleine Porträt des Kanzlers Leonhard von Eck (Abb. 101), dessen Gesicht mit grausamem und verschlossenem Ausdruck hervorragend charakterisiert ist. Auch seine ornamentalen und figürlichen Querfüllungen, die überhaupt im Werke der Kleinmeister als Vorlagen für Kunstgewerbler eine bedeutende Stelle einnahmen, sind glänzend durchgebildet. Seine Kämpfe nackter Männer zu Pferde und zu Fuß und die Blättchen mit Putten und Ornamenten sind kleine unerreichte Meisterwerke. Ein anderer Nürnberger dieses Kreises, den wir nur durch sein Monogramm JB, aber nicht dem Namen nach kennen, schließt sich an Barthel Beham an, kommt ihm in seinen kleinen Kampfstücken mit männlichen Akten nahe, schädigt aber bei anderen Blättern die Ruhe der Wirkung durch schwülstige Überladung mit Zierwerk, die wohl durch den Eindruck der Dekorationsarbeiten für Kaiser Max verschuldet sind. Seine Stiche sind neuerdings — nicht unwidersprochen — für Jugendwerke des Georg Pencz erklärt worden, der in Urkunden auch Jörg Bentz genannt wird. Die Signatur J B verschwindet 1530. Das Monogramm aus G und P erscheint schon vorher. Wenn beide wirklich identisch sind, so ist ein schlimmes Nachlassen in der Spätzeit festzustellen. Pencz müßte dann erst später den eigentlichen Einfluß Dürers, dem er notorisch nahestand, erfahren

haben. Die J B gezeichneten Stiche sind stilistisch nach dem Süden orientiert. Penczens späte Blätter mit ihren weichlichen, das kleine Format der Blätter peinlich überquellenden Akten sind saft- und kraftlos, eine Verirrung, gegen die seine schöne Planetenfolge von 1528 und 1529 um so mehr absticht. Die hier abgebildete Luna ‹Abb. 103› nennt ein Sachverständiger »die am schönsten bewegte Gestalt der ganzen deutschen Kleinmeisterkunst«.

Nicht eigentlich den Kleinmeistern zuzurechnen, obwohl seine graphischen Arbeiten in ihrem wertvollsten Teil kunstgewerbliche Vorlagen sind, auch kein Kupferstecher, sondern Plastiker und Holzschneider, ist der 1522 aus Ansbach nach Nürnberg eingewanderte und bis zu seinem Tode, 1546, dort verbliebene Peter Flötner, soweit wir seine Werke kennen, ebenso wie jene der gotischen Fessel ledig gewesen. Ja, kein zweiter hat wie er, so edel wie selbständig, so frei und doch geschlossen formend, die Zierform der Renaissance ins Deutsche übersetzt. Dürers Entfesselungskampf, überhaupt Dürers Geist und Einfluß hat ihn kaum bemüht. Er war Holzplastiker und Plaketteur; wir können annehmen, daß er seine Holzschnittzeichnungen auch selber aus dem Stock geschnitten habe. Ebenmaß von Erfindung und Ausführung sind vollendet. Der Wohllaut der Linie in seinen Vorlagen für Prunkmöbel ‹Abb. 106›, die räumliche Harmonie seiner auf schwarzem Grunde stehenden Groteskornamente sind unvergleichlich. Der norditalienischen Buchillustration hat er viel zu danken. Doch treten seine eigenen Buchillustrationen, obwohl in der gleichen, vom Umriß ausgehenden Gesinnung geschaffen, gegen seine Werke der Gebrauchsgraphik zurück.

Die Kleinmeisterkunst blieb nicht auf Nürnberg beschränkt. An Dürer und an Beham hat sich der Westfale Heinrich Aldegrever ‹Paderborn 1502 – Soest 1555› gebildet, wird aber durch die Beeinflussung der benachbarten niederländischen Kunst zu einer veränderten, manierierten Formensprache geführt, welche die Figuren bis zur Karikatur in die Länge zieht und durch knittrige Falten, figürliche und ornamentale Überladung die Schönheit und Klarheit der Erscheinung herabsetzt. Doch ist er erfindungsreich und lebendig und hat sich einer eigenen und sorgfältigen Technik bedient. Wie die Nürnberger, so stand auch er freidenkerischen Anschauungen nahe, und zu seinen besten Arbeiten gehören die großen gestochenen Bildnisse der Wiedertäufer ‹Abb. 110›. Einen breiten Raum nehmen auch in seinem fast 300 Stiche zählenden Werke kunstgewerbliche Vorlageblätter ein in etwas groben, teilweise plumpen Formen. Er ist der einzige hervorragende Graphiker der Zeit am Niederrhein. Der Kölner Jakob Binck ist zwar technisch gewandt, aber ohne eigene Erfindungskraft. Fast sein ganzes Werk besteht aus Kopien nach Autoren der verschiedensten Nationen. Beachtung verdient sein Bildnis des Königs von Dänemark ‹Abb. 111›, dessen Hofmaler er eine Zeitlang war. Auf Franz Brun von Straßburg, der unselbständig unter Behams und Holbeins Einfluß stand, und den

Essener Johann Ladenspelder, dessen dünne Ornamentstiche von italienischer Manier sind, gehe ich nicht ein. Brosamer und Erhard Altdorfer sollen im sächsischen Schulzusammenhang bedacht werden.

Zu den süddeutschen Kleinmeistern zählt auch der Regensburger Maler, Kupferstecher und Radierer, Holzschneider und Baumeister Albrecht Altdorfer (um 1480—1538), der Bruder des Erhard. Vielleicht ist durch seinen, des soviel Älteren, Einfluß überhaupt diese Gattung begründet worden. Verdankt er auch Dürer viel, wenn nicht unmittelbar, dann vielleicht durch den weiter oben genannten Stecher MZ, so verkörpert sich doch in diesem zarten, phantasie- und geistreichen Künstler eine ganz andere und eigene Kunstrichtung, die der Donauschule. Zu fein, um damals so breit wirken zu können, wie die Kunst der Beham, ist die seine von einer natürlichen Art, die wir heute um so mehr zu schätzen wissen. Die Donaumeister bringen eine naive Naturfreude in die Kunst und auf eine so natürliche Weise, wie sie bis dahin darzustellen nicht gewagt wurde. Zum ersten Male begegnen wir der Landschaft ohne Staffage als Bildmotiv für die Radierung. Sein genaues Verhältnis zur Natur läßt ihn auch seine figürlichen Darstellungen in eine bedeutender behandelte Umgebung einbetten als die Meister des Dürerkreises, denen die menschliche Gestalt durchaus die Hauptsache war.

Die Erstlinge seiner Graphik, kleine figürliche Stiche, setzen die Kenntnis italienischer Niellen voraus, die überhaupt als eine Quelle der Kleinmeisterkunst zu beachten sind. Einen starken Einfluß auf seine Stilbildung hatte die wohl auf einer Fahrt nach Tirol und Italien kennen gelernte Kunst des Mantegna und Pacher, die noch lange in ihm nachklingt. Eine Vorliebe für die Untersicht, für kühne Verkürzungen, exaltierte Bewegungen, wirres Gefältel ist ein äußeres Merkmal. Der Holzschnitt des Kindermordes von 1511 (Abb. 115) gehört in diese Zeit. Voll Innigkeit und leidenschaftlicher Bewegung, gesteigert durch seltsame krause Verschnörkelung des Linienwerkes, ist seine vierzig Blatt umfassende Holzschnittfolge des Sündenfalls und der Erlösung der Menschheit (Abb. 119 und 120). Immer spielt die Landschaft eine große Rolle. Möglich, daß auch Cranach, dessen Jugend in irgend einem Zusammenhange mit der Donaukunst gestanden hat, an der Stilbildung des Meisters beteiligt ist. Es ist nicht klar, wie der Einfluß zustande kam, auch nicht, ob nicht vielleicht eine Wechselwirkung stattfand. Allmählich greift eine Beruhigung in Altdorfers Formensprache Platz. Mehrere intime und feine Arbeiten — auch einen etwas überschätzten Farbenholzschnitt — hat er zu Ehren der »schönen Marie« geschaffen, welcher 1519 an Stelle der zerstörten Synagoge eine Kirche in Regensburg gebaut wurde. In diese Zeit mag auch der wundervolle Holzschnitt der heiligen Familie am Taufbecken (Abb. 121) gehören, »dessen Stimmungswerte vielleicht kein deutscher Graphiker wieder erreicht hat«. Wie das menschlich Figürliche

in das krause zierliche Gewirr des Ornamentalen am Brunnen einbezogen ist, macht das Ganze wunderlich intim. Es ist der höchste Ausdruck einer dekorativen Gesinnung, die wohl durch die Arbeiten für den Kaiser Max, an denen auch Altdorfer beteiligt war, befruchtet wurde. Die reinen Landschaftsradierungen, deren oben gedacht wurde, datieren nach dieser Zeit. Für den flimmernden, wechselnden Augenblickseindruck der Naturbilder hat er die malerische Wirkung der Radiertechnik richtig eingeschätzt. Erst seit 1520 etwa, also gleichzeitig mit den Nürnbergern Beham, JB und Pencz, zeigt sich in dem bunten Werk dieses launenhaften, spielerischen Geistes das eigentliche Wesen der »Kleinmeisterschaft«. In den kleinen Stichen behandelt er all dieselben Themata, welche die Nürnberger behandelten, freilich in einer zarteren, poetischeren Art, vor allem auch wieder nach seiner Anlage die landschaftliche oder innenräumliche Umgebung reich ausgestaltend. Mit der in Anlehnung an die Nürnberger feiner, exakter durchgebildeten Technik kommen dann freilich auch ganz schlichte Werke wie das kleine Juwel der Madonna an der Wiege ⟨Abb. 117⟩. Unter den kunstgewerblichen Zier- und Vorlageblättern dürfen die großen Radierungen der Renaissancepokale nicht übergangen werden.

Eine robustere Natur als der zarte Altdorfer, aber ebenso vielseitig ist Wolf Huber, der, wahrscheinlich aus Feldkirch stammend, bis 1553 in Passau lebte. Niemand sollte sich den Genuß seiner kühnen und vielseitigen Landschaftszeichnungen entgehen lassen, wie überhaupt der mit jedem neuen Blatte sich wandelnde Reichtum seiner Persönlichkeit mehr aus seinen Handzeichnungen als aus seinen Holzschnitten sich erschließt. Der Landschaft ist mehr noch als bei Altdorfer die Hauptrolle zugeteilt. Während aber dieser eine Freude an dem einfachen Dasein der Natur hat, ist es erstaunlich zu sehen, wie Huber die Landschaft durch ihren Ausdruck den bildlichen Inhalt seiner Darstellungen stärken und verdeutlichen läßt. Ihre aufgeregte Leidenschaftlichkeit hebt den pathetischen Ton der Kreuzigung ⟨Abb.125⟩ ebenso, wie ihr sinnlich flimmerndes Lichterspiel die Szene des Parisurteils ⟨Abb.126⟩. Eine ungeschlachte Landschaft umgibt den riesigen Christoph ⟨Abb.124⟩. Stimmunggebend sind auch die reich erfundenen Architekturen seiner wenigen biblischen Holzschnitte. Aus seiner Jugendzeit stammen ein paar Holzschnitte mit Landsknechten ⟨Abb. 123⟩. Die derbe technische Ausführung steht ganz im Einklang mit der unbekümmerten Drastik der fröhlichen Figuren. Wie dem Schweizer Landsknecht Urs Graf, so mag auch Hubern etwas von der Art dieser heiteren Rüpel im Blut gesteckt haben.

Wir kennen aus der bayerischen Schule eine stattliche Anzahl von Künstlern aus ihren Werken, ohne doch ihre Namen zu wissen. Weniger in der Graphik als in Werken der Zeichnung, Malerei und Plastik zeigt sich uns ein reiches Bild dieses Idylles in der deutschen Kunst.

Außer Huber ist als Schüler Altdorfers Michael Ostendorfer ⟨in Regensburg tätig, gest. 1559⟩ zu nennen, der Buchillustrationen und 1522 einen großen und lebendigen Holzschnitt der neuen Marienkirche in Regensburg machte ⟨Abb. 128⟩.

Auch der vielgewandte Augustin Hirschvogel ⟨Nürnberg 1503 — Wien 1553⟩ und Hans Sebald Lautensack ⟨wahrscheinlich auch Nürnberger, gest. 1563⟩ haben für ihre Radierungen von Altdorfer und Huber starke Anregungen empfangen. Der Erstere, feiner organisiert, hat in Anlehnung an Huber außerordentlich zarte, in sehr schlichter Technik ausgeführte Landschaften, Jagdszenen und Bildnisse radiert ⟨Abb. 129—131⟩; des Letzteren Landschaften sind von dickflüssiger Zeichnung, mit dem Grabstichel überarbeitet und haben etwas plump Wirksames, ebenso wie seine Nürnberger Philisterporträts ⟨Abb. 132 und 133⟩.



Holzschnitt. Bartsch 54 121×94 mm

Albrecht Altdorfer, Der heilige Christoph

3. Cranach und die Graphik in Norddeutschland



Meister Lucas Cranach bestritt mit seiner Werkstätte den Hauptteil des norddeutschen Bedarfes an Malerei und Graphik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Von seinem Lehrgang, von seiner Jugend wissen wir nichts, wir kennen nicht einmal seinen Namen. Denn Cranach nannte er sich nach dem fränkischen Ort Kronach, wo er 1472 – ein Jahr nach Dürer – geboren wurde. Sein Lehrer soll sein Vater gewesen sein, von dem wir überhaupt nichts wissen. In das Licht der Geschichte tritt Cranach erst 1505, als er in den Dienst des sächsischen Kurfürsten berufen war, ein offenbar schon namhafter süddeutscher Meister. Der Ruhm seines Namens, der früher neben Dürer und Holbein glänzte, erwuchs ungerechtfertigt aus der Massenproduktion seiner Bilderfabrik im Dienste fürstlicher Herren und der lutherischen Reformation. Dieser Ruhm verblaßte. Neuere Funde haben sein Bild verändert und um bedeutende Züge bereichert, haben ein »Problem« Cranach geschaffen, von dem man vorher nichts wußte. Eine kleine Gruppe von Kunstwerken und spärliche Nachrichten beweisen, daß er in den ersten Jahren des Jahrhunderts das bayerische Donautal und Österreich bis Wien bereiste. Zwei Kreuzigungsholzschnitte – Unica des Berliner Kupferstichkabinetts –, von denen der reifere 1502 datiert ist ⟨Abb. 134⟩, zwei Missaleholzschnitte und ein paar Bilder, Kreuzigungen ⟨in Wien und München⟩ und die kleine Ruhe auf der Flucht ⟨1504, Berlin⟩ lassen den fürstlichen Ruf, der an ihn erging, ohne weiteres verstehen, zumal man nur Reste einer sicher breiteren Leistung darin sehen darf. Urwüchsiger Gestaltungswille greift mit Derbheit die mächtige Materie an. Dürers Passionsstil der letztvergangenen Jahre kreuzt sich mit bayerischen Einflüssen, die in Ermangelung großen Vergleichsmaterials noch nicht sicher abzuwägen sind. Wir kennen die bestimmte stilistische

Note der Donaukunst. Die Namen des Jan Pollak und Altdorfer, mit Pacher und Mantegna als formbestimmenden Hintermännern, erwecken die Vorstellung gewaltsam bewegter, übertrieben verkürzter Figuren, starker Betonung des Räumlichen, einer sonst in deutscher Kunst der Zeit nicht sichtbaren Auswirkung der Naturliebe und eines sehr belebten, ja launisch leidenschaftlichen Temperamentes. Die eben genannten formalen Eigenheiten liegen in Cranachs Kreuzigungsholzschnitten klar zutage. Sein inniges Verhältnis zur Natur, welches die kleine Ruhe auf der Flucht (Gemälde von 1504) zu einem so unvergeßlichen Juwel macht, ist zeitlebens sein bestes Teil geblieben. Es bleibt fraglich, ob er den Donaustil mit bestimmte oder nur daraus lernte. Wir kennen zu wenig Gleichzeitiges und von ihm selbst nichts Vorhergehendes. Doch liegt in den Holzschnitten etwas wie das Erschrecken vor einem neuen Eindruck, nicht aber das Resultat einer schon vieljährigen Künstlerschaft, die man doch bei einem Dreißiger voraussetzen muß. Es liegt darin ein Abquälen mit etwas Neuem, das in der Zeit und gerade in jenem Landstrich das Haupt hob. In dem Willen, übermächtige Formen zu meistern, liegt das Packende dieser Kreuzigungen. Ein starkes Temperament aber, das Kennzeichen der Donauschule, kann ich, im Gegensatz zu Anderen, nicht darin sehen. Sein eigensinnig bis ins höchste Alter festgehaltener Hang zum spätgotisch vertrackten Schnörkel mag damals und dort bestimmende Form in ihm angenommen haben. Das Wesen seiner Kunst nahm von hier seinen Ausgang. Ein ganz mächtiges Können, das durch schrullenhaften, von Trägheit unterstützten Eigensinn in seinen Möglichkeiten gehemmt wurde, durch früh erlangten Ruhm sich früh mit seinen Errungenschaften begnügte und sich nicht so entfaltete und zu einem solchen Alterstil emporhob, wie es von einem wahrhaft großen Künstler einfach zu verlangen ist. Nach zehn weiteren Jahren war Cranach fertig und im Besitz einer so lehrbaren Manier, daß sein und seiner Söhne Gesamtwerk der Folgezeit eine unteilbare Masse bildet. Ich glaube, daß diese breite Versumpfung, die man wohl erklären, aber nicht bewundern kann, durch keinen noch so gescheiten Rettungsversuch in Neuland umgeschaffen werden kann.

Cranachs eigensinnige Art, welcher die gedrungen dekorative deutsche Spätgotik durchaus die natürliche Sprache gab, würde eine Gruppierung seines graphischen Werkes erschweren, wenn er nicht seine meisten Arbeiten datiert hätte. Wir ersehen daraus, daß nach jenen ersten uns bekannten, bedeutenden Holzschnitten ein paar Jahre gefeierten Lebens im Wittenberger Hofdienst genügten, um seine Graphik zur Reife und zum Verfall zu bringen. Der Hof Friedrich des Weisen, dessen Hofmaler vorher Jacopo de' Barbari gewesen war, dessen Kunstliebe auch andere Große, wie Dürer und Burgkmair, mit Aufträgen bedachte, bot beträchtliche künstlerische Anregung. Es zeigt sich, daß Cranach bald seine ungeschlachte Form abschliff. Die

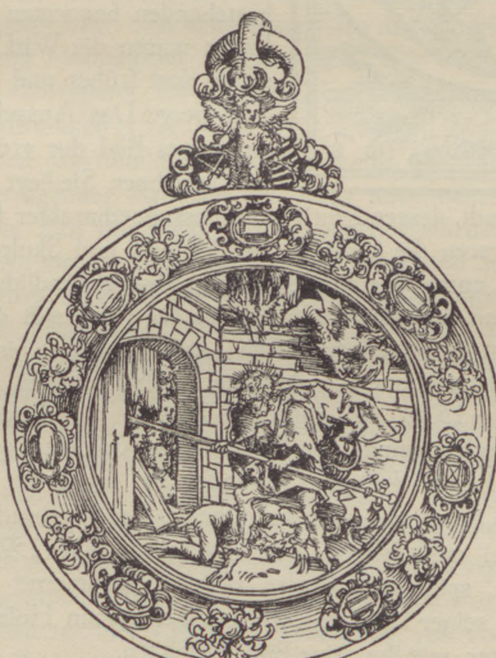
graphischen Werke müssen Ersatz bieten für die wenigen Bilder der ersten Wittenberger Zeit. Die beiden Jahre 1506 und 1509 sind die fruchtbarsten. Viele Einzelholzschnitte von oft sehr großem Format entstanden, die fast alle durch Cranachs Zeichen, die geflügelte Schlange, und das sächsische Wappen gekennzeichnet sind. Der heilige Georg (Abb.135), die statuarische Figur eines deutschen Ritters in reicher Landschaft, zeigt bei großer Kraft bereits zierlichere Form und große Kunstfertigkeit in der Behandlung des Stofflichen (der Panzer!). Von 1508, dem Jahre einer Reise nach den Niederlanden, die weniger auf seine Graphik als auf seine Malerei von Einfluß war, ist das Urteil des Paris (Abb. 136), ein Holzschnitt, dessen Wirkung ganz auf der Landschaft beruht. Ja, es ist mit wirklich feiner künstlerischer Rechnung der eigentliche Inhalt der Darstellung in die Umgebung mit einbezogen, indem alle Figuren unter der Horizonthöhe stehen. Ein paar mächtige Bäume überragen alles. 1509 ist Cranachs Hauptjahr. Eine erstaunliche Fülle großer und bedeutender Einzelholzschnitte und Folgen wird an den Tag gegeben. Die Ruhe auf der Flucht (Abb. 137) mit ihrer naiven Traulichkeit, den überall spielenden und hantierenden Engelchen, der reizenden Landschaft ist mit dem Herzen geschaffen. Die Gewänder der Eltern zeigen in ihren einfachen Falten die Art Dürers, eine Beobachtung, die auch für den Kreuzigungsholzschnitt desselben Jahres zutrifft. Von 1509 sind auch zwei der drei Turniere, die Wittenberger Hoffestlichkeiten darstellen (Abb. 138), lebendige Bilder, freilich ungenügend gegliedert. Das Gewirr wird durch das Kreuz und Quer der Lanzen mit Fleiß noch gesteigert. Gleichzeitig gab Cranach eine Passionsfolge in Holzschnitten heraus (Abb. 139), die unbedeutendste Produktion des Jahres. Sie zeigt in ihrer mittelalterlichen Unübersichtlichkeit, was er nicht konnte. Die Komposition ist unbeholfen. Angeborenes Phlegma erdrückt die erstrebte Lebendigkeit. Die vorgetäuschten starken Bewegungen, Handlungen, Schreie sind nur scheinbar. Man hat den Eindruck lebender Bilder. Dagegen konnte er in den Abbildungen der gotischen Monstranzen und sonstigen kirchlichen Prunkstücke in dem reizenden Wittenberger Heiligtumsbuch eigenen Neigungen mit Glück und Behagen nachgehen (Abb. 140 und Seite 43). Zu all diesen Werken kommt noch eine ganze Anzahl von Farbenholzschnitten, für deren Technik sich Cranach als einer der ersten, etwa gleichzeitig mit Burgkmair, einsetzte. Seine ganze Holzschnittkunst ist fast in dieses Jahr gesammelt. Auch einer seiner wenigen Kupferstiche, und zwar der beste, entsteht in diesem reichen Jahr, die Buße des heiligen Chrysostomus (Abb. 141), ein Bild ehrlicher Naturliebe.

Von Cranachs Graphik der Folgezeit ist nicht viel Rühmliches mehr zu berichten. Ich hebe einen weiteren Holzschnitt der Ruhe auf der Flucht (Abb. 142), aus dem zweiten Jahrzehnt, hervor, der ein angenehmes Streben nach Vereinfachung und Klärung verrät. Die überall herumspielenden Putten des Holzschnittes von 1509

sind zu einem Reigen vereinigt. Alles ist licht, zart und freundlich. Zu genau darf man nicht analysieren. Bei dem Reigentanz der Engel ist ihm nicht viel Abwechselndes eingefallen. Man denkt bewundernd an Altdorfers kirchliche »Wochenstube« der Münchner Pinakothek mit dem wie ein Blumenkranz sich um die Pfeiler des Raumes schwingenden Engelreigen. Cranachs Madonna ist steif, und der müde Joseph, den der Lärm zu verdrießen scheint, wirkt komisch. Ganz frei, reizend und leicht aber ist wieder die Landschaft, in der einige Motive bayerische Erinnerungen verraten. In der grauenhaften Fruchtbarkeit der letzten Jahrzehnte mußte Cranachs Kunst verflachen. Im ganzen Land war seine Kunst gesucht. Bildnisse der Fürsten und ihrer Familien wurden nach seinen Vorlagen in seiner Werkstatt nach Bedarf dutzendweise kopiert, auch im Holzschnitt. Dazu kommt seine Tätigkeit für den Kaiser Max, für Albrecht von Brandenburg und für den Schmuck der lutherischen Schriften und zahlloser anderer Publikationen. Seiner Verehrung für den Reformator gelang noch ein bedeutendes graphisches Werk. Während er den »kleinen Kardinal« ⟨Albrecht von Brandenburg⟩ Dürers in einer Kupferstichkopie sträflich verlangweilte, erhob er sich in dem gestochenen Profilporträt Luthers von 1521 ⟨Abb. 143⟩ zu außerordentlicher Höhe. Hier arbeitet der sonst geistig träge Cranach mit eigenem Urteil. Man muß dem Umriß des Gesichtes einmal genau folgen. Er gibt der ruhigen Masse des Kopfes die Wirkung. Selbstsicher und bedeutend, kraftvoll und kühn, ganz Kampfwille und ohne das pastorale Behagen der späteren durch Cranachs Schuld Jedem geläufigen Lutherbildnisse. Es ist tragisch, daß Cranach erst 1553, lange nach seiner Vollendung, starb. Unfähig, aus Eigenem sein Werk zu verjüngen, eigensinnig an gewohnten Formen klebend, war er weder imstande, selbst zu einem großen Alterstil zu gelangen, noch den Rückschritt der deutschen Kunst aufzuhalten.

Nur wenige Graphiker von Rang sind neben und nach ihm in Norddeutschland nachzuweisen. Von seinen Söhnen Hans ⟨gest. 1538⟩ und Lucas ⟨gest. 1586⟩, die getreu seinen Spuren folgten, ist schon die Rede gewesen. Cranachs Nachfolger am kursächsischen Hof und ein Nachahmer seines Stils war Peter Rodelstädt aus Gotland ⟨Abb. 146⟩. In technischer Art folgte er den älteren Kleinmeistern, ebenso der fruchtbarere Hans Brosamer ⟨aus Fulda, zwischen 1520 und 1554 in Erfurt tätig, Abb. 144 und 145⟩. Erfreuliches ist über dessen meist kleinen, biblischen, mythologischen und Bildnisstiche nicht zu sagen. Sie haben eine etwas plumpe aber selbständige Art, während er in seinen Holzschnitten und Gemälden sich von Cranach abhängig zeigt. Kunstgewerbliche Vorlagen in Holzschnitt, Kannen, Pokale, Schmuck u. dergl. enthält sein seltenes »Kunstbüchlein«. Einen Monogrammisten WS möchte ich nicht ungenannt lassen, dessen sehr großer Doppelholzschnitt — zu groß, um hier abgebildet zu werden ⟨s. Lützow, Kupferstich und Holzschnitt bei S. 192⟩ — lebendig

erfunden und kräftig gezeichnet ist, gleichmäßig aber Dürer'sche und Cranach'sche Eindrücke erkennen läßt. Bedeutender sind zwei Bayern, die ebenso wie Cranach die Kunst ihrer Heimat in den sterilen Norden verpflanzten, Georg Lemberger aus Landshut und Erhard Altdorfer, des berühmten Albrechts Bruder. Der Erstere ⟨Abb. 149⟩, seit 1523 Leipziger Bürger, zeigt sich in seinen Holzschnitten zur Lotterschen Bibel von 1523 und 1524 und der niederdeutschen Magdeburger Bibel von 1536 als unverfälschter Nachfolger Hubers, hat aber einen freien ornamentalen, leicht übertreibenden Schwung der Linie, der einigen seiner Werke etwas Rauschendes, Bedeutendes verleiht. Erhard Altdorfer ist als Stecher durch einen ganz frühen ⟨1506⟩ Wappenstich und eine Landschaftsradierung im Stil seines Bruders bekannt. Ein Stich leichtfertigen Inhalts ⟨Abb. 147⟩ ist ihm neuerdings versuchsweise zugesprochen worden. Seit 1512 bis nach 1561 in mecklenburgischem Hofdienst, hat er zu Cranach in Beziehungen gestanden, dessen Einfluß, neben dem der bayerischen Schule, in seinen Bibelholzschnitten deutlich ist ⟨Niederdeutsche Bibel Lübeck 1533 bis 1534, Abb. 148⟩. Seine kunstgeschichtliche Bedeutung ist noch nicht geklärt.



Holzschnitt 109×81 mm

Lucas Cranach, Anhänger: Christus an der Vorhölle. Aus dem Heiligtumsbuch

4. Die Schwaben und die Schweizer



Die alte schwäbische Handelsstadt, das reiche, weiträumige und heitere Augsburg war mehr als das ernsthaftere fränkische Nürnberg, die natürliche Stätte für ein weltstädtisches und freies Leben. Dort gedieh auch eine nicht eben oberflächliche, aber heitere, farbenfrohere Kunst. Durch die weithinreichenden Beziehungen und die Prachtliebe der reichen Handelsherren, zumal der Fugger, und durch die seit alters bestehenden bequemen Verbindungen mit Italien waren die Wirkungen der Renaissance dort früher und tiefer fühlbar als in Nürnberg. Das Aussehen der Stadt gibt ein treues Bild der großartigen Heiterkeit der Bewohner. Sie liegt in dem allgemeinen Charakter dieser Stadt, dessen heutiger Renaissancecharakter freilich aus späterer Zeit stammt. Es waren die Graphik, die Malerei und Skulptur, die zuerst die südlichen Bildungen, zumal der Zierform, wie selbstverständlich übernahmen. Und dem malerischen Sinn der schwäbischen Künstler fügte sich das gut an. Wenn Dürers Zeichenkunst in leidenschaftlichen Linien stilisierte, in plastisch herausgearbeiteter, auch übertriebener Umdeutung des Naturbildes, so erstrebte Hans Burgkmair (1473–1531), der führende Meister der Augsburger Graphiker, seinem malerischen Sehen gemäß von frühauf eine Auflockerung des zeichnerischen Gerippes. Das weiche Gefältel der Gewänder, bei denen die parallelen Geraden gern durch kleine Querstriche um ihre lineare Kraft gebracht werden, die mit tastendem Gestrichel modellierten Akte (Bathseba, Abb. 159), die aus kurzen, kräftig ansetzenden, spitz zulaufenden Häkchen flimmernd gebildeten Gräser, Zweige und Blätter seiner Landschaften verleihen seinen Holzschnitten denselben malerischen Charakter, wie ihn seine Bilder besitzen.

Über seinen Lehrgang wissen wir wenig. Seine frühesten uns bekannten Holzschnitte sind Kanonblätter für Missalien des Augsburger Verlegers Ratdolt, der

vorher selber in Venedig tätig gewesen war. Die Kreuzigung mit Maria und Johannes ‹Abb. 150› ist die schönste dieser Arbeiten, die Madonna eine der edelsten Gestalten, die Burgkmair geschaffen hat. Die bis 1491 zurückreichenden Missalien des Verlages Ratdolt gewähren vielleicht einen Anhalt für die technische und zeichnerische Schulung des jungen Burgkmair. Eine um 1502 anzusetzende Madonna Abb. 151› muß, so fremdartig sie in seinem Werk steht, beachtet werden, weil in ihr schongauerische und niederländische Anregungen sich kundtun. Leicht auffassend und leicht schaffend, wohl auf Reisen selber die südliche Kunst studierend, hat er frühzeitig, viel früher, als Peter Flötner oder die Kleinmeister tätig waren, den venezianischen Dekorationsstil organisch mit seiner Arbeit zu verbinden gesucht. Er verleiht in Verbindung mit dem oben erklärten Zeichenstil seinem Werk den besonderen, leicht kenntlichen Charakter. An geistiger Tiefe Dürern durchaus nicht ebenbürtig, auch nicht mit dem fiebrigen Drang wie jener beschwert, ist Burgkmair ein freierer und glücklicherer Künstler gewesen. Er hat Dürer gekannt — dieser hat ihn gezeichnet, gemeinsam mit ihm für Kaiser Max gearbeitet — und es fehlen in seinem Werk nicht die Anzeichen Dürerschen Einflusses, doch trennten ihn Rasse und sorglosere Art von dem Wesen des mittelalterlich ernsten Franken. Auch er hat früh mit Humanisten zu tun gehabt. Für Celtis hat er sogar einen Holzschnitt Dürers »korrigiert«, für ihn auch jenes wunderliche Denkmal der Eitelkeit, das Totenbild geschaffen ‹1507, Abb. 153›. Während dieses in der Behandlung des Ornaments einen altertümlichen Eindruck macht, entstehen ganz kurz darauf eine Anzahl hervorragender Arbeiten mit völlig italienischer Dekoration, sodaß man einen um diese Zeit unmittelbar gewonnenen Eindruck annehmen möchte, 1508 die Seitenstücke zweier Reiterbilder, Kaiser Max und St. Georg ‹Abb. 152›, der Erstere statuarisch im Profil, der Heilige nach vollbrachter Tat aus dem Bild herausreitend. Beide Holzschnitte sind auf farbigen Druck von zwei Stöcken berechnet und bilden den Ausgangspunkt für Burgkmairs wichtige Beschäftigung mit dem Farbenholzschnitt und seine Zusammenarbeit mit dem glänzenden Antwerpener Holzschneider Jost de Negker, der auf die Erscheinung dieser und späterer Werke Burgkmairs sicher mitbestimmenden Einfluß hatte. Burgkmair brachte diese Technik zuerst zu eigentlich malerischer Wirkung. Ja, der kühne Kolorist wagte als Erster, den berühmten Holzschnitt »Der Tod als Würger ‹1510›« überhaupt nur von Farbenstöcken, ohne schwarze Umrißplatte zu drucken. In der farbigen Technik sind auch treffliche Bildnisse gearbeitet, der Kopf des reichen Jakob Fugger und das Brustbild des Johannes Baumgartner von 1512 ‹Abb. 155›, von vornehmer geschmackvoller Wirkung. Vielleicht stammt aus demselben Jahr der großartige Holzschnitt Petrus und Paulus mit dem Schweißtuch, in reicher Renaissanceumrahmung ‹Abb. 154›. Zwei Wappen deuten auf die Beziehungen des Kaisers Max zu dem gewaltigen

Papste Julius II., die seit 1505 datierten. Könnte auch die Behandlung des Ornaments in die frühere Zeit weisen, so spricht die edle Schlichtheit und die gelassen einfache Haltung und Zeichnung der Halbfiguren für eine spätere Entstehung vielleicht gelegentlich des Bündnisses von 1512, das den launischen Kaiser und den zielbewußten Papst noch einmal eng aneinander schloß. Der unstete Kaiser fühlte sich in dem leichtlebigen, freigebigen Augsburg besonders wohl. Burgkmairs dekorative Begabung befähigte ihn besonders für des Kaisers Holzschnittpläne. Die Genealogie ‹1510›, die nicht über Probedrucke hinaus gedieh, und später der Weißkunig ‹Abb. 156›, sind fast ausschließlich sein Werk, auch am Theuerdank und Triumphzuge war er beteiligt. Zahlreiche allegorische Holzschnitte und Buchillustrationen ‹Abb. 157 bis 160› vervollständigen sein Werk. Nach des Kaisers Tode trat der Graphiker hinter den Maler zurück.

Eine völlige Verschmelzung der eignen und der fremden Form gelang Burgkmair nicht. Das Figürliche erscheint in Ermangelung eines höheren Schönheitssinnes und psychologischen Eindringens bisweilen altertümlich gegen die vorgeschrittene Dekorationsform. Diesen Widersatz, den ein kühles aber nicht überlegenes Unbeteiligtsein noch verschärft, überwand erst restlos sein größerer Landsmann, der jüngere Holbein.

Von Burgkmair abhängig und kleineren Wuchses sind seine Landsleute Leonhard Beck ‹1503—1540 tätig›, dessen Hauptwerk die geschlossene Holzschnittfolge der Heiligen des Hauses Österreich war, der auch am Theuerdank und Weißkunig ‹Abb. 161› mittat, ein sorgfältiger, aber schwungloser und trockner Zeichner, und Jörg Breu ‹um 1480—1537›, der sich so eng an seinen Meister anlehnte, daß erst neuerdings beider Frühwerke getrennt werden konnten. Er war seit 1502 Meister in Augsburg und starb 1537. Die Vergleichung seines Kanonblattes von 1504 ‹?› ‹Abb. 163› mit dem frühen Kreuzigungsholzschnitt Burgkmairs zeigt, wie er dessen edle Art verhärtete und verzerrte. Doch ist seine Kunst immerhin von selbständigerer Bedeutung als die des Beck. Seine schönen Handzeichnungen, auch sie pedantischer und unfreier als die des Burgkmair, sind geschätzt.

Bedeutender als Beck und Breu, aus Dürers Formensprache ebenso wie aus der seines Lehrers Burgkmair Nutzen ziehend, ist der fruchtbare Illustrator Hans Weiditz. Seine heute sehr bekannten Holzschnitte zu Ciceros Officia, zu Petrarcas Artzney beyder Glück ‹Abb. 165›, sind heiter und leicht erfunden und offenbaren eine beträchtliche zeichnerische Kunst. Sein inhaltreiches und buntes Werk ist eine wichtige Quelle für unsere Kenntnis des damaligen Lebens. Zu seiner Zeit ein berühmter Mann, geriet er in jahrhundertelange Vergessenheit. Man nannte ihn, nachdem wenigstens die ehemalige Verwechslung mit Burgkmair beseitigt war, in der Kunstwissenschaft nach seinem Hauptwerke den Petrarcameister und hat erst neuerdings seinen Namen wieder festgestellt. Er stammte aus Straßburg, arbeitete

bis 1522 für Buchillustration in Augsburg, kehrte dann in die Heimat zurück und wandelte demgemäß seinen Stil.

Aus der wenig tiefschürfenden Art der Augsburger erklärt es sich, daß der mühsame Kupferstich dort keine Stätte hatte. Die bequemere Radierung dagegen wurde gepflegt, freilich nicht von den ersten Künstlern. Eifrig, aber nicht löblich, war die Familie der Hopfer in dieser Technik tätig. Ihr Hauptvertreter war Daniel Hopfer ⟨1493—1536 tätig⟩, ein ganz oberflächlicher Geselle, aber dennoch kunstgeschichtlich beachtenswert, weil er als einer der Ersten die Radierung — von der Waffenätzung ausgehend — auf den Bilddruck übertrug. Sein Stil, an bayrische Vorbilder angelehnt, ist roh und nicht gewissenhaft ⟨Abb. 167⟩. Seine Vorlagen nahm er, wie er sie fand und geschäftlich brauchen konnte. Ein dekoratives Talent, das auch in seinen einigermaßen groben Holzschnitten ⟨Titelbilder und -umrahmungen⟩ lebt, darf ihm zugesprochen werden. Seine Söhne Hieronymus und Lambert entfernten sich nicht weit von seinen Spuren. Der Erstere hat bei seinem Bildnis Karls V. von 1520 ⟨Abb. 168⟩ neben der üblichen Nadelradierung die Flächenätzung nach Art der Waffenverzierung angewandt.

Hervorragender als sie alle war ein Künstler, den wir nur nach seinem Monogramm C B kennen. Seine reliefartig modellierten Radierungen von lebendiger Eindringlichkeit zeigen nur äußerlich, in technischer und stilistischer Beziehung, die Schulung der Hopfer ⟨Abb. 169⟩. Das eine und andre Blatt läßt an eine Anregung von schweizerischer Seite glauben, und man hat daran zu denken, daß Urs Graf vielleicht noch vor den Hopfer radiert hat.



Der größte Künstler von Augsburg, Hans Holbein, des älteren Holbein Sohn, verließ mit seinem um drei Jahre älteren Bruder Ambrosius um 1515 als Jüngling die Heimat und siedelte sich in Basel an. Von beider Jugend wissen wir nichts, wissen auch nicht genau, was sie der Heimat entfremdete. Sie werden den ersten Unterricht beim Vater genossen haben, dessen Lebensabend unfreudig gewesen zu sein scheint. In dürftigen Verhältnissen hat auch er seine letzten Jahre meist außerhalb Augsburgs zugebracht und scheint 1524 in Isenheim gestorben zu sein. Vermutlich konnte er, der selber keine engere Beziehung zur Graphik hatte, angesichts der mächtigen Konkurrenz des Burgkmairkreises, die Söhne daheim nicht durchsetzen. In Basel, wo starker literarischer Betrieb, großer Bedarf an Illustratoren herrschte, winkten bessere Aussichten. Vielleicht

brachten die jungen Künstler gute Empfehlungen mit. Jedenfalls fanden sie reichliche Beschäftigung, und in wenigen Jahren stand Basels Holzschnittkunst unter dem Zeichen des jüngeren Hans Holbein.

Mehrere vorzügliche Meister — ganz anderer Art — waren vor und neben ihm in der Schweiz tätig. Von dem bedeutendsten wissen wir jedoch nur das Namenszeichen D S, nicht den Namen selber. Ein hochbegabter, selbständiger Künstler, der zwischen 1505 und 1510 in wenigen kraftvollen Buch- und Einzelholzschnitten von höchster Seltenheit nachweisbar ist (Abb. 166 und 170) und trotz seiner, wie es scheint, kurzen Tätigkeit Nachahmer gefunden hat. Wir kennen ihn nur als einen Fertigen. Als Holbein nach Basel kam, war Urs Graf (1485?—1528?), ursprünglich Goldschmied und von straßburgischer Schulung, der führende Zeichner für den Buchschmuck. Seine Kunst ist unstet wie sein zügelloses Soldatenleben. Neben ungelenken frühen Passionsholzschnitten steht ein in seiner ungefügen Drastik packendes Blatt mit Pyramus und Thisbe (Abb. 171). Später illustrierte er für Petri und andere Drucker, wurde aber wohl durch Holbeins feine Kunst den Verlegern entfremdet. Es entstanden Einzelblätter, in denen er mit Vorliebe das Treiben der Landsknechte und ihrer Dirnen schilderte (Abb. 173). Wunderlich sind seine Holzschnitte auf schwarzem Grunde, hauptsächlich eine Folge schweizerischer Bannerträger (Abb. 172). Die Technik ist die dem gewöhnlichen Holzschnitt entgegengesetzte. Die Zeichnung ist eingeschnitten statt ausgespart, erscheint also weiß. Auch in der Radierung hat er sich als einer der Ersten versucht (Abb. 174). Ein sonderbarer Kauz, dabei ein Könner ersten Ranges, vor allem ein Zeichner von großer Treffsicherheit bei größter Ökonomie der Mittel. Mangel an Selbstzucht ließ ihn höchste Ziele verfehlen. Ihm verwandt, auch ein Kriegsmann, aber eine feinere Natur, war Nikolaus Manuel Deutsch (Bern 1484—1530). Für den Holzschnitt scheint er nur eine schöne Folge törichter und kluger Jungfrauen gezeichnet zu haben (Abb. 175), welche sehr durchgearbeitet sind, ohne im geringsten kleinlich gezeichnet zu sein. Wenn er sie auch als Soldatenweiber hinstellte und auch sonst wie Urs Graf vornehmlich das freie Landsknechtsleben darstellte, so erkennt man doch den vielseitiger gebildeten Mann von höherer Lebensform, der auch dichtete und eine politische Rolle spielte. Vielleicht hat er auf Holbein einigen Einfluß ausgeübt. Ich nenne noch den Züricher Hans Leu, dessen wenige dünne Holzschnitte durch eine liebevolle Behandlung der heimatlichen Landschaft Reiz haben (Abb. 176).

Die Brüder Holbein werden zuerst in der Werkstatt eines Basler Meisters, vielleicht in der des Hans Herbster, gearbeitet haben. Ambrosius, des Hans älterer Bruder, hat die wenigen ihm beschieden gewesenen Arbeitsjahre — er ist wahrscheinlich 1518 gestorben — fleißig benutzt, Titelumrahmungen, Alphabete und anderen Buchschmuck (Illustrationen zum Nollhart und Murners Geuchmatt)

geschaffen. Seine Umrahmung mit der Hermannsschlacht und der Verleumdung des Apelles ⟨Abb. 185⟩ ist mehr äußerlich reich als einheitlich, zeigt die Abhängigkeit von dem größeren Bruder, aber nicht die gleiche monumentale Geschlossenheit. Seine liebenswürdige, spielerische Art bewährt sich am freiesten in der Darstellung von Putten und andschaftlichen Motiven. Gegen Hans zurückstehend ist er doch ein edlerer Künstler als die übrigen Basler Illustratoren, bei denen die saftige und sinnliche Drastik der Werke Murners und Paulis gleichgestimmte Gemüter fand. Für die Illustrierung der Werke des feinen Gelehrten Erasmus von Rotterdam, der seit 1521 in Basel wohnte, aber schon früher zu dem bedeutendsten Verleger, Froben, in Beziehung stand, fand die ganz unsinnliche Kunst des Hans Holbein die gegebene vornehme Form. 1515 begann seine Tätigkeit für die wissenschaftlichen Verleger Basels. Er entwickelte sich rasch. 1519 wurde er in die Basler Zunft aufgenommen. Der bekannteste Buchtitel seiner früheren Zeit, die Cebestafel von 1523, ist eine bildliche Darstellung des menschlichen Weges zur Burg der wahren Glückseligkeit ⟨Abb. 177⟩. Die Form ist noch nicht frei, das Einzelne nicht überlegen zusammengefaßt. Vielleicht hemmte der enge Anschluß an die literarische Vorlage. Wahrscheinlich war er schon vorher in Oberitalien. Die Kenntnis Mantegnas und Lionardos ist schon aus früheren Werken ersichtlich. Edle und reine Renaissanceform zeigt dann sein vielleicht schönster Titelrahmen mit der Kleopatra und dem Tempelräuber Dionysius von 1523 ⟨Abb. 179⟩, ein plastisch gebundener Aufbau von größter Pracht und Einfachheit. Während frühere Arbeiten unter ungenügender technischer Ausführung zu leiden hatten, fand Holbein um diese Zeit in Lützelburger den Holzschneider, der seinen Zeichnungen die völlig ebenbürtige Form im Holzschnitt gab. Die Basler Formschneider bedienten sich gern des Metallschnittes. Die Arbeiten eines Monogrammisten J F ⟨Jakob Faber⟩, deren Vorlagen ehemals Holbein selber zugeschrieben wurden, gehen vermutlich nur zum Teil auf diesen zurück, sind aber ganz in seinem Sinn gezeichnet und zeugen von dem frühzeitigen Einfluß des jungen Meisters ⟨Abb. 178⟩. Obwohl Holbein zur Generation der Beham gehörte, obwohl auch er seine Bibelbilder und Todesbilder in demselben kleinen Format schuf wie jene, kann man ihn doch als Graphiker weder einen Kleinmeister noch einen Erben Dürers nennen. Das Zeichen der Kleinmeister ist nur äußerlich das kleine Format ihrer Werke. Das Wesentliche ist die Kleinheit ihrer Stoffe. Holbein schafft kleine Monumente großer Dinge. Seine Holzschnitte der Apokalypse ⟨Bibel, Thomas Wolff, Basel 1523⟩ zeugen davon, daß er Dürer kannte und ehrte. Es fehlt nicht an Entlehnungen aus dessen übermächtig und endgültig gestalteter Folge. Die Abhängigkeit ist im Stoff begründet, der für Dürer eines seiner größten Erlebnisse, für Holbein eine Verlegenheit war. Es war nicht seine Sache, an den Pforten des Übersinnlichen zu rütteln. Grüblerisches Versinken ins Unfaßbare führt zu einer

Formensprache, welche Geheimnisse betont, statt sie zu entschleiern. Holbeins unproblematischer Sinn strebte das Einfache zu vereinfachen. Konnte Dürer von dem mystisch Mittelalterlichen der gotischen Bildung nicht lassen, weil sie ihm das eingeborene Mittel war, das Tiefste zu umschreiben, so war Holbein mit der gleichen Notwendigkeit dazu bestimmt, der deutsche Renaissancemeister zu werden, weil die klare Schlichtheit der Renaissanceform ihm das Maß gab, einfach zu sagen, was ist. Dürer läßt, in gebundener Form, selbst erschüttert und aufrüttelnd, Unsinnliches ahnen. Holbein erzählt in edler Prosa, klar, kühl, aber nie gleichgültig. Wie Dürer strebt er nach einer plastischen, nicht malerischen Herausarbeitung, aber nicht wie jener in jäher, quellender Fülle des Linienwerkes, sondern mit jeder Linie geizend. Kann man von einem Problem bei ihm sprechen, so ist es das Unbegreifliche, die Mittel des Ausdrucks auf ein solches Mindestmaß zurückzuführen. Mächtig formender Umriß, kristallklare Modellierung, fast ohne Kreuzlagen, ergeben die ideale Form der graphischen Zeichnung.

Das große Ereignis kommt in sein graphisches Schaffen mit den kleinen Bildern zum alten Testament (Abb. 180 und 181). Seine Darstellung ist volkstümlich einfältig. Die Einzelheit tritt zurück. Nur wenige Figuren sind nötig, um den Vorgang zu erschöpfen. Der Genuß ist mühelos. Trauer, Rührung, Mitleid und Freude werden um so unmittelbarer übertragen, je einfacher die Stimmung angedeutet ist. Eine dreifache Einheit erwächst aus den schlichten alten Erzählungen, aus Holbeins abkürzender schnittgerechter Zeichenkunst und Lützelburgers wahrhaft kongenialer Ausführung im Holzschnitt. Es scheint, daß der Tod Lützelburgers die Arbeit unterbrochen hat. Die Ausführung ist ungleichmäßig. Mehrere Hände waren am Werk. Das ehemals populärste graphische Werk Holbeins, die Bilder des Todes, muß in denselben Jahren geschaffen sein (Abb. 182 und 183). Ist in manchen Bibelbildern Lützelburgers Kunstfertigkeit sehr hoch, so ist mit dem Totentanz unwidersprochen der Gipfel der Holzschneidekunst erreicht. Das uralte Thema von der Gleichheit aller Stände vor dem Tode war um jene Zeit tiefster religiöser und politischer Erregung volkstümlicher als je. Die Gestalt des Todes und seiner Macht, die im mittelalterlichen Mysterienspiel schon eine Rolle spielte, hatte in gemalten und gezeichneten Darstellungen längst feste Typen angenommen. Gerade in der Schweiz hatte Holbein Anregung genug. Sein demokratischer Sinn gab dem Thema eine satirische Form, deren Spitze sich gegen Reichtum, Rang und Klerus richtete. Brutal, hämisch übt der Tod seine Macht aus. Zumal gegen die Geistlichkeit finden sich immer neue Wendungen des Hasses und Hohnes. Jovial wie ein Freund zeigt sich der Tod nur gegen das mühselige Alter. Mit Musik sie in Jugendträume einlullend, führt er Greis und Greisin ins Grab. Der Reichtum der Erfindung, die Kunst auf winzigem Raum frei und groß zu komponieren — die Bilder wachsen in der

Erinnerung — ist erstaunlich. Nichts Erklügeltes ist darin, nichts, was der einfachen Anschauung sich nicht erschlösse. Es ist eines der edelsten Geschenke an das Volk. Auch das winzige Totentanzalphabet, bei dem die Todesdarstellungen den dekorativen Hintergrund der Initialen bilden, ist von Lützelburger geschnitten. Beide Hauptfolgen, die Bibel- und Todesbilder, erschienen erst 1538, bei Trechsel in Lyon, der als Gläubiger aus Lützelburgers Nachlaß die Stöcke erhalten hatte. Aus der Zeit der Entstehung gibt es nur wenige Folgen von Probedrucken.

Lützelburger muß in Basel Schule gemacht haben. Holbeins bekanntes Holzschnittbildnis des »Erasmus im Gehäus« ⟨Abb. 184⟩ wird um 1530 angesetzt, ist aber in derselben zarten und schlichten Art geschnitten. Die graphischen Arbeiten Holbeins, die in England entstanden, wo er von 1532 bis zu seinem Tode 1543 in königlichem Dienste stand, bereichern sein Werk nicht.

Wenn auch Holbeins Größe von niemandem bestritten wird, wenn es sinnlos ist, zwei gänzlich verschieden geartete Meister wie Holbein und Dürer gegen einander abwägen zu wollen, so geht doch des Letzteren leidenschaftlicher Kampf unseren Herzen näher als die edle, schlackenlose Kunst des kühl über seinem Werk stehenden Holbein. Unsere Zeit der Not und des Seelenkampfes fühlt sich Dürer und Michelangelo verwandt; eine glücklichere Generation wird die reine Schönheit eines Raffael und Holbein mehr lieben und ebenso in ihrem Rechte sein.

Die Blüte der deutschen Graphik war auf wenige Jahrzehnte beschränkt. Mit Holbein wurde der letzte große deutsche Maler und Zeichner für den Bilddruck zu Grabe getragen. Schon die zweite Hälfte des Jahrhunderts ist eine Zeit des Verfalls der Graphik und der Kunst in Deutschland überhaupt. Der künstlerische Ernst läßt nach, die Graphik, deren Produktion ins Ungemessene geht, nimmt einen gewerbsmäßigen Charakter an, wird oberflächlich. Tobias Stimmer aus Schaffhausen ⟨1539 bis 1582⟩, ein tüchtiger Maler von Porträts und Glasbildern, hat auch, vornehmlich im Dienste des Straßburger Verlegers Jobin, Buchillustrationen geschaffen, Bibelbilder, Titelrahmen und vieles andere, von flotter Zeichnung, die an Holbein erinnert, aber dessen schlichte und ruhige Erzählungsweise in lebhafte und malerische Bewegtheit versetzt. Seine Bibelillustrationen sind in üppige, figurenreiche Barockrahmen eingefügt, in deren Massigkeit sie fast verschwinden. Hervorragend sind einige seiner Holzschnittporträts ⟨Abb. 186⟩, sehr lebendig und meisterhaft in der technischen Behandlung des Stoffes. Der Holzschnitt wetteifert da erfolgreich mit dem Kupferstich. Stimmer hat auch den Farbenholzschnitt gepflegt. Seine begabten Schüler waren Christoph Maurer, sowie seine Brüder Christoph und Abel, welcher nur einige stattliche Bildnisse radiert hat ⟨Abb. 187⟩. Stimmer ist bedeutender als sein Landsmann Jost Amman ⟨1539–1591⟩, ein Zürcher, der in Nürnberg arbeitete. Seine Fruchtbarkeit als Radierer und Holzschneider war unheimlich. Einer seiner

Schüler sagte von ihm, er habe während vier Jahren so viel Zeichnungen gemacht, daß man sie schwerlich alle auf einem Heuwagen hätte fortschaffen können. Er übertrifft noch an Fruchtbarkeit seinen Nürnberger Zeitgenossen Virgil Solis (1514–1562). Beide schildern mit oberflächlichem Behagen das Leben ihrer Zeit, illustrieren fleißig Bücher mit vielen Entlehnungen. An künstlerische Probleme wird nicht mehr gedacht. Radierung und Holzschnitt, der letztere zuweilen in achtbarer Technik, werden gleichmäßig gepflegt. Ohne umfänglichen Werkstattbetrieb wäre eine solche Fülle, wie sie hier vorliegt, nicht möglich. Ein Norddeutscher, der Flensburger Melchior Lorichs (um 1527 – nach 1583) schildert originell und fremdartig seine künstlerischen Erlebnisse in Konstantinopel in ebenso schlichten wie wirksamen Holzschnitten und gestochenen Bildnissen (Abb. 199). Georg Wechter (1541–1619) und der Meister der Kraterographie, dieser vielleicht identisch mit Matthias Zündt (gest. 1571?), haben Goldschmiedsvorlagen, der Baumeister Wendel Dietterlin grobe Radierungen in der Hopfer Art für sein Architekturbuch radiert. Gesellen wir dann noch den kläglichen Stümper Balthasar Jenichen dazu, so genügt das vollauf, um den Tiefstand deutscher Kunst am Ende dieses großen Jahrhunderts darzutun.



Hans Holbein, Kindergruppe
Holzschnitt

IV. Die deutsche Graphik im 17. und 18. Jahrhundert



Das Jahrhundert des großen Krieges ist eine Zeit völligen Verfalls auch für die deutsche Kunst. Wer sie für sich gesondert darstellen soll, braucht um rühmende Worte nicht verlegen zu sein. In dem bunten Bilde sind Einzelheiten, die auffallen und anziehen. Die Produktion ist schrankenlos, — es ist die Zeit der endlosen Zyklen — aber ihr Wert ist klein, und ihre Art ist nicht deutsch. Ja man darf sagen, nach Holbeins Tode hat die deutsche Kunst drei Jahrhunderte keinen großen Graphiker besessen, bis zu Menzel. Kein Wunder, daß in dem Jahrhundert religiöser und wirtschaftlicher Wirrnis, welche aus Deutschland eine Wüste machte, die Sammlung zu großen Leistungen fehlte. Zwei Züge sind es, die den Tiefstand der deutschen Kunst und der Graphik im besonderen kennzeichnen: kein eigener Stil — fremde überlegene Vorbilder wurden nachgeahmt — und keine eigene Erfindung, man kopierte fremde Vorlagen. Man suchte Anregungen in glücklicheren Ländern, in den Niederlanden, deren große Zeit anhub, in Frankreich, in Italien, wo freilich akademischer Betrieb herrschte, aber alte große Traditionen lebendig waren.

Die Zeit des Holzschnittes war vorbei. Seine Rolle war ganz untergeordnet. Der Danziger Anton Möller und Marx Anton Hannas können genannt werden. Die Leistungen der Briefmaler und Buchillustratoren, die fast nur noch Jahrmarktsware liefern, werfen ein erschreckendes Licht auf die Geistigkeit jener Tage.

Der größte deutsche Künstler der Zeit, Adam Elsheimer aus Frankfurt, ging wie die meisten ins Ausland, nach Rom, und blieb dort bis zu seinem Tode. Er war Philipp Uffenbachs Schüler, der originelle Interessen hatte. Die Auferstehung Christi, eine Radierung, die wir abbilden (Abb. 204), ist ein auffallendes Werk. Christus ist verschwunden, Blitze züngeln ihm nach, der Engel wirft sich über die mächtige Steinpforte, vor der blendenden Erscheinung oder vor einem sie begleitenden Donnerschlage fahren die Wächter entsetzt auf. Ich glaube, Uffenbach

hat ein verschollenes Werk Grünewalds nachgebildet, vielleicht eine der Zeichnungen, die sich nach Sandrarts Angabe in seinem Besitz befanden. Die mächtigen Kontraste des nächtlichen Naturereignisses sind wirksam übertragen.

Elsheimer hat, so kurz sein Leben war, weithin gewirkt, natürlich mehr als Maler, denn als Graphiker. Doch muß ihn die Technik stark beschäftigt haben. Er erfand eine eigene Grundierung der Platte. Nur ganz wenige und höchst seltene Radierungen von ihm sind bekannt. Das stattliche und kräftige Blatt seiner Frühzeit, der Pferdeknecht mit dem Roß (Abb. 205), das sich durch bedeutende, großformige Komposition über alles Benachbarte hinaushebt, mag wegweisend auf Pieter van Laer, den römischen Niederländer, gewirkt haben; die duftig zarten Radierungen der Spätzeit, Nymphentänze und ähnliche dem antiken und religiösen Genre entnommene Bildchen, sind Vorläufer der Kunst des Claude Lorrain. Seine Bilder sind von Niederländern, auch von deutschen Stechern kopiert worden. Seine effektvolle Behandlung künstlichen und natürlichen Lichtes macht überall Schule. Matthäus Merian hat sich offenbar stark dafür interessiert. Dieser fleißige Topograph hat sich durch seine treuen deutschen Landschafts- und Städtebilder Verdienst erworben. Der eigentliche deutsche Kleinmeister des 17. Jahrhunderts, sein Schüler Wenzel Hollar (1607—1677), ist ernster zu nehmen. Er stammte aus Prag, arbeitete an mehreren Orten Deutschlands und siedelte schließlich nach London über. Sein radiertes Werk, das ungeheuer vielseitig und eine kulturgeschichtliche Fundgrube ist, umfaßt über 2500 Blätter und alle erdenklichen Stoffgebiete. An Zartheit der Nadelführung, an Virtuosität in der Wiedergabe des Stofflichen kommen ihm nur wenige Radierer aller Zeiten gleich. Seine Skala reicht vom zartesten grauen Nadelstrich bis zu einem ganz tiefen weichen Sammetton. Wenn sein buntes Werk auch zahlreiche Kopien nach Dürer, Holbein und vielen andren enthält, so ruht das Gewicht doch auf den Arbeiten eigner Zeichnungen, den reizenden kleinen Seestücken und Landschaften, Trachtenbildern, Jahreszeiten, Tieren, Muscheln, Muffen und sonstigem Allerlei. Die Originalradierung spielt sonst in Deutschland eine bescheidene Rolle. Man sieht bei dem Leipziger Andreas Bretschneider (1600 bis 1640 tätig) und dem Augsburger Johann Ulrich Franck (1603—1680), welche Bilder den Daheimbleibenden vor der Seele schwebten. Genug, wenn sie dieselben mit derber Anschaulichkeit und rauhem Humor bewältigten. An Callots feinen Geist darf man dabei nicht denken. An diesem und Stefano della Bella schulte sich der in Italien wirkende Straßburger Johann Wilhelm Baur, der lebendige Reiterkämpfe und mythologische Szenen radierte, ein Freund starker Bewegung mit einer Neigung zu theatralischer Phantastik. In Italien empfingen auch der begabte Ornamentiker Franz Cleyn und Jonas Umbach (1624—1700) ihre bestimmenden Einflüsse. Der Letztere wußte für seine landschaftlichen und mythologischen

Radierungen die an Reni's und Anderer Arbeiten gewonnenen Kenntnisse mit Geschmack zu verwerten. Auch Johann Heinrich Schönfeld, ein trefflicher Zeichner, soll erwähnt werden. Weniger fruchtbar als Umbach hat er eine kraftvollere Technik, zeichnet gewissenhafter und charakterisiert schärfer. Oswald Harms radierte zarte und feine antike Ruinen. Frei erfunden sind auch die schlichten und poetischen Phantasielandschaften des Münchner Hofmalers Joachim Franz Beich ⟨1665 bis 1748⟩. Wenn aber diese ganz im Schatten Dughets und Boths stehen, so überrascht er durch eine für diese Zeit ganz ungewöhnliche Wucht und Selbständigkeit mit seiner kühnen Schlachtszene im Engpaß ⟨Abb. 224⟩, die wie eine Entfesselung wilder Elemente heranbraust. Während Beich noch lange ins 18. Jahrhundert hinein tätig war, ist Johann Heinrich Roos, der bekannte Tierradierer, noch völlig der älteren Generation ⟨1631—1685⟩ zugehörig. Er ist ein Eklektiker, der seine in der Art der Berchem und Dujardin gezeichneten Schafe und Ziegen in italienischen Landschaften weiden läßt. Seine immerhin zarte Technik erscheint gegen die seiner Vorbilder doch tonarm, und der innere Wert wird durch einen oberflächlich dekorativen Zug herabgemindert. Von den unerhörten Möglichkeiten, die Rembrandt der Radierung inzwischen erschlossen hatte, ist in der armseligen deutschen Kunst dieser unglücklichen Zeit kein Widerhall zu spüren. Der Kupferstich vollends, die Grabstichelkunst, war nun kaum mehr als ein Handwerk. In ermüdender Breite lasten auf der deutschen Graphik dieser Zeit endlose Reihen minderwertiger Bildnisse, in ödem Gleichmaß zuweilen zu riesigen Folgen ausgebaut. Die drei Familien der Sadeler, Custos und Kilian hätten allein genügt, um ganz Deutschland mit Porträts zu versorgen. Einen eigenen Gedanken darf man nicht bei ihnen suchen, auch keinen eigenen Stil. Sie ahmen niederländische und französische Vorbilder nach. Auch ihre religiösen und allegorischen Stiche sind fast ausnahmslos Kopien nach fremden Vorlagen. Der berühmte Sandrart verdient als Graphiker nicht das Lob, das ihm als weitgereistem und hochgebildetem Literaten und Kunstgelehrten zukommt. Matthäus Greuter aus Straßburg und die beiden Heinzelmann, welch letztere im Berlin des Großen Kurfürsten arbeiteten, halten immerhin auf eigne Art. Eine Bedeutung, die neben den großen niederländischen Porträtstechern einigermaßen bestehen kann, besitzt nur der Danziger Jeremias Falck ⟨1609—1677⟩. Nach der ersten Belehrung durch den Holländer Willem Hondius entwich auch er wie alle Tüchtigen aus Deutschland, schulte sich in Paris und Amsterdam weiter, war auch als Hofkupferstecher der klugen Schwedenkönigin Christine in Stockholm tätig. Seine Bildnisstiche hervorragender polnischer, deutscher und schwedischer Zeitgenossen sind in einer außerordentlich glänzenden, das Stoffliche virtuos meisternden Technik verfertigt. In einigen seiner Bildnisse ist die spießige Trockenheit, die dem deutschen Kupferstich der Zeit durchweg anhaftet, fast ganz überwunden.

Einen Ruhmestitel wenigstens hat sich die deutsche Graphik dieser Zeit gewonnen, die Erfindung der Schabkunst. Man möchte sagen, daß diese weichste, flächigste aller Bilddrucktechniken mit einer gewissen Notwendigkeit dieser Zeit entsprang, in welcher die Holländer den eigentlich malerischen Stil in die Kunst brachten. Unter dem Eindruck Hollands, wo er mehrere Jahre weilte, ist denn auch Ludwig von Siegen, ein kurhessischer Kammerjunker und Offizier, zu der Entdeckung gelangt, nicht die Zeichnung in die blanke Platte zu vertiefen, sondern die Platte aufzurauhen und aus ihrem samtigen Grundton die Lichter der geplanten Bilder herauszuholen. Freilich fand er dieses Prinzip nicht gleich; seine frühen Stiche zeigen nicht die vorherige, völlige Aufrauhung der Platte, sondern sind mit dem Grabstichel gearbeitet und nur die tiefsten Schatten sind — mit der Roulette, nicht mit dem Wiegemesser — als weiche Tonflächen gebildet. Doch sind gerade die früheren Arbeiten wie das hier abgebildete Bildnis Wilhelms von Oranien ⟨Abb. 235⟩ seine besten.

Seine späteren Porträts zeigen die Erfindung bereits vollendet. Dieser »Dilettant« war ein bedeutender Künstler. Seine Stiche machen, was auch sicher beabsichtigt war, einen großartig gemäldehaften Eindruck; das kühne Format, das er wählte, bewältigte er vollauf. Der Glanz seiner Technik ist unvergleichlich. Gerade die mit dem Grabstichel durchgearbeiteten Stiche dieses merkwürdigen Pfadfinders haben die monotone Weichlichkeit, die der Schabkunst leicht eignet, klug umgangen und die neue Kunst gleich zu Anfang auf einen Höhepunkt geführt. Nicht nur durch die Neuheit der Technik, sondern vor allem durch ihren edlen, künstlerischen Ernst, durch ihre primitive Strenge, durch ihre feine, aber garnicht kleinliche Durchbildung sind seine Stiche die größten deutschen graphischen Leistungen des Jahrhunderts. Seine beiden Zeit- und Standesgenossen, der Domherr Theodor Caspar von Fürstenberg und Prinz Rupprecht von der Pfalz, der Sohn des Winterkönigs, nahmen seine Erfindung auf, reichten aber nicht an ihn heran. Die neue Technik fand nicht in Deutschland, sondern in Holland und zumal in England in wundervollen Bildnissen ihre Auswirkung. Natürlich bemächtigte sich auch die breite Masse der deutschen zünftigen Porträtstecher der neugefundenen Kunst. Die meisten, wie Bickhardt, Leonart, Fennitzer, gehören einfach in die Schreckenskammer der Geschichte der Graphik. Beachtung verdient der wenig genannte Benjamin von Block, in Lübeck oder Schwerin gebürtig, später in Regensburg tätig ⟨gest. 1690⟩. Seine wenigen Schabkunstblätter, unter denen sich auch zwei sehr seltene Bildnisse des Großen Kurfürsten befinden, verdienen von ihrer stupiden Umgebung abgesondert zu werden ⟨Abb. 239⟩. Mit den Porträtstechern, die im Anschluß an diese in Schabkunst und Linienmanier und alle nach fremden Vorbildern gearbeitet haben, wie die beiden Berliner Blesendorff und die nicht untüchtigen Augsburger Stecher Bodenehr und Heiß, überschreiten wir die Schwelle eines neuen Jahrhunderts.

Die Schabkunst hat später in Deutschland nur vereinzelte tüchtige Könner gefunden, unter ihnen den glänzenden Wiener Johann Peter Pichler (1765–1806), von dem wir das ausgezeichnete Bildnis Laudons, nach Füger, abbilden (Abb. 240).

Die deutsche Graphik bringt es auch im 18. Jahrhundert zu keiner nationalen Geschlossenheit. Immerhin kann sie zwei Meister von geschichtlicher Bedeutung nennen, Georg Friedrich Schmidt, der am Vorbilde des französischen Linienstiches zu einem Kupferstecher von hervorragendem technischen Können erwuchs, und Daniel Chodowiecki, den einzigen selbständigen deutschen Radierer des Jahrhunderts, der für das ganz mit französischem Geiste getränkte bürgerliche Bildungsleben der friderizianischen Zeit einen eigenen und deutschen Ausdruck fand. Von ihm wird weiter unten die Rede sein.

Den Berliner Schmidt (1712–1775) darf man nur mit Einschränkung einen deutschen Künstler nennen. Nach bescheidener Lehrzeit bei Georg Philipp Busch in Berlin zog er in Bewunderung der glänzenden französischen Porträtstecher mit seinem Freunde Johann Georg Wille nach Paris, wo Rigaud als Bildnismaler und die Drevet als dessen Stecher das Feld beherrschten. Schmidt arbeitete zunächst im Dienste Larmessins und machte sich dann selbständig. Er schulte sich an den Werken Drevets so gründlich und mit solcher Anpassungsfähigkeit, daß sich – äußerlich – ihre Werke zum Verwechseln ähnlich sind, wobei das gemeinsame Vorbild, Rigauds Gemälde, noch ein übriges tut. Die Grabsticheltechnik mit der fabelhaften Elastizität der eleganten Linien, die in beliebigem An- und Abschwellen und in reichen Kreuzlagen alle Grade der Helligkeit mit unmerklichen Übergängen durchlaufen und die Stofflichkeit der Pelze, Panzer, Spitzen und Stickereien mit unvergleichlicher Bravour nachahmen, ist allen gemeinsam. Bei genauem Zusehen, etwa beim Vergleich hervorragendster Werke wie der Bildnisse des Kardinals Fleury von Pierre Drevet, des Kardinals Dubois von Pierre Imbert Drevet und des Kardinals Saint-Aubin von Schmidt andererseits wird man beim Letzteren einige Mängel in der Zusammenstimmung, kleine Härten, unausgeglichene Faltenbrüche nicht übersehen. Pierre Imbert Drevets Stich verdient um seiner weichen, zarten Harmonie willen den Preis. Ein Werk aber schuf Schmidt, sein bestes und berühmtestes, das ihm sogar die akademischen Würden in Paris eintrug, das Bildnis des Malers Pierre Mignard nach Rigaud (Abb. 241), in dem er doch beide übertraf. Hier ist in technischer Beziehung ein Höhepunkt aller Grabstichelkunst erreicht. Und die Meisterschaft,

mit der die Farbigkeit und Bildmäßigkeit des Gemäldes auf graphische Weise in Schwarz und Weiß ausgedrückt wurde, erhebt dieses vornehme Werk über die gewöhnliche Klasse der Reproduktionsstiche zu einem selbständigen Kunstwerk. Als berühmter Mann kehrte Schmidt 1744 auf den Ruf Friedrichs des Großen, der ihn zu seinem Hofkupferstecher ernannte, nach Berlin zurück. Er traf einen verwandten Geschmack an. Wie in Paris Rigaud, so boten ihm hier die Bilder Pesnes, dessen malerische, weiche Art er mit großem Verständnis und Geschmack nachschuf, Gelegenheit, seine Kunst zu verwerten. Mehrere Jahre lebte er dann in Petersburg, einem Bildnisauftrag der Kaiserin Elisabeth folgend. In seinen späteren Berliner Jahren hat er sich vorwiegend mit der Radierung beschäftigt, hat vor allem Bilder Rembrandts und seiner Schule kopiert, sich auch bemüht, Rembrandts Radierstil zu erfassen. Vergeblich. Einige dieser Radierungen, Tobias und sein Weib und Christus bei der Tochter des Jairus (Abb. 244), bemeistern ganz herrlich das Rembrandtsche Helldunkel und sind mit großer Kunst durchgebildet, aber sie haben die Erscheinung radierter Kupferstiche. Für die Freiheit der Zeichnung, für vielsagende Sparsamkeit der Linien, die zu den Stilbedingungen der Radierung gehören, fehlte seinem Geiste Reichtum und Behendigkeit. Er übertrug die Technik des Kupferstiches in die Radierung, gab ihr auch nach der Ätzung mit dem Grabstichel die Vollendung. Arbeiten eigener Erfindung sind seine Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen, die aber an leichter Freiheit gleichzeitige französische Arbeiten nicht erreichen, — man denke an Bouchers Molière — auch nicht die zu gleichem Zweck geschaffenen Illustrationen Meils, ferner einige ebenfalls radierte Bildnisse, darunter zwei Selbstbildnisse (Abb. 242 und 243). Seine Landsleute Falbe, Glume und Matthieu handhabten die Radiernadel geschickter, vielleicht, weil sie Maler waren.

An denselben französischen Meistern, denen Schmidt in Paris nachstrebte, haben sich auch die meisten anderen deutschen Porträtstecher der Zeit gebildet. Der Wiener Jakob Schmutzer (1733—1811), ein Schüler Willes, gab freilich gerade da sein Bestes, wo er sich vom Einfluß seines Lehrers fernhielt und Wiener blieb. Der außerordentlich fleißige Johann Friedrich Bause in Leipzig (1738—1814), an den Werken Schmidts und Willes sich selber schulend, hat eine Menge gleichmäßig solider, aber flau und philiströs gestochener Bildnisse berühmter Zeitgenossen hinterlassen, vornehmlich nach Gemälden Graffs. Sein schönster Stich ist das liebenswürdige und heitere Porträt der Frau Regine Böhme (Abb. 246).

Goethe erzählt in seiner Italienischen Reise von einer Sitzung der »Olympier« in Verona, in der man über die Frage disputierte, ob Erfindung oder Nachahmung den schönen Künsten mehr Vorteil gebracht habe. Man kam zu keinem Resultat. Der ernst begonnene Streit endete mit einem Satyrspiel. Die aber, welche für die Nachahmung sprachen, fanden den meisten Beifall, und Goethe selber war doch

zu sehr Kind seiner Zeit, um mit Sicherheit die einzig mögliche Entscheidung zu treffen. »Man könne hundert Jahre hinüber und herüber sprechen.« Wenn es dem produktivsten Geiste des Jahrhunderts nicht selbstverständlich war, daß in der bildenden Kunst ebenso wie in der Dichtkunst die eigene Idee die Hauptsache sein müsse, so darf es uns nicht wundern, wenn damals und noch lange nachher auch die reproduzierenden Werke der Graphik aufs höchste geachtet wurden. Daß der Kupferstich ebenso ein selbständiges Ausdrucksmittel mit eigenem Gesetz sei wie jedes andere Kunstinstrument, war nicht mehr bekannt. Dürer wurde verehrt aber nicht verstanden, und noch bis vor wenigen Jahrzehnten galten die Reproduktionsstiche des Johann Gotthard Müller und Friedrich Wilhelm Müller (1747 bis 1830 bezw. 1782—1816, Abb. 247) als höchste Glanzleistungen der Kupferstechkunst. In älteren Kunsthandbüchern kann man Jacobys Riesenstich nach Raffaels Schule von Athen an Kunstwert neben das Original gestellt sehen. Der Wert dieser Arbeiten liegt in der technischen, schulmäßig erlernbaren Meisterschaft, malerische Tonwerte linear wiederzugeben. Sicher hat die Ausbildung der mechanischen Reproduktionsverfahren, die in der Neuzeit erfolgt ist und den reproduzierenden Bilddruck ablöste, aufklärend über den Wert und Unwert der Graphik als nachahmender Kunst gewirkt. Unsere Zeit hat wieder ein Verständnis dafür gewonnen, daß die Graphik, wie Anton Springer sagte, eine Ergänzung der malerischen Tätigkeit sei und mit eigenen Bedingungen das einzig mögliche Ausdrucksmittel bestimmter künstlerischer Gedanken. Das graphische Material bestimmt den Stil und die Möglichkeiten. Wir erfreuen uns heute der deutschen Radierung des 18. Jahrhunderts, so bescheiden sie sein mag, als der Vermittlerin selbständiger künstlerischer Gedanken mehr als der glänzendsten Paradestiche der genannten Art. Im Süden Deutschlands spielt die Radierung in der damaligen Graphik sogar die Hauptrolle. Freilich darf man von dem allgemeinen Niveau keine große Selbständigkeit erwarten, und die fremden Anregungen, die sich jeder für die meist als Liebhaberei neben ernsterem Kunstberuf betriebene Radierung erwählte, in technischer und stilistischer Beziehung, machen es schwer, ein geschlossenes Bild dieser Tätigkeit zu geben. Zahllose Fäden gehen hin und her und verbinden die Einzelnen nur lose untereinander. Die Vielfältigkeit der Zeit- und Lokalstile tut ein Übriges, um ein zu schwer greifbares Ganzes zu ergeben, als daß es auf diesem knappen Raum zusammengefaßt werden könnte. Aus den folgenden Notizen, die den einzelnen Persönlichkeiten folgen, und aus der wechselreichen Bilderreihe wird man ersehen, daß hier im Kleinen lebendige, freilich nicht bedeutende Kunst erschaffen wurde.

Um 1700 war die Radierung bei uns fast vergessen. Ich nenne den einer thüringischen Künstlerfamilie entstammenden Dresdener Deckenmaler Samuel Bottschildt

⟨gest. 1706⟩, der in seinen frisch entworfenen, aber dilettantisch radierten Plafondstudien eine merkwürdige Mischung italienischer und französischer Eindrücke verarbeitet ⟨Abb. 248⟩. In Süddeutschland gewinnt die Radierung mit dem Fortschreiten des Jahrhunderts an Bedeutung. Die Familie der Rugendas in Augsburg, die für ihre wenig variierten Reiterkämpfe in der Art Bourguignons sich der Schabkunst bediente, hat sich auch — ohne sonderlichen Erfolg — mit der Radierung abgegeben. Das Beste, was darunter zu finden, ist eine die Belagerung Augsburgs durch die Franzosen behandelnde Folge von Georg Philipp Rugendas ⟨1666—1741, Abb. 251⟩; die Figurengruppen sind lebhaft bewegt und im Gegensatz zu den zart duftigen Hintergründen kräftig und wirksam schattiert. Namhafter, aber früher über Gebühr gepriesen, ist Johann Elias Ridinger, ebenfalls Augsburger und zeitweise des G. P. Rugendas Schüler ⟨1695? bis 1767⟩. Sein etwa 1300 Blätter umfassendes Radierungswerk behandelt fast ausschließlich jagdbare Tiere, Pferde und Hunde ⟨Abb. 252⟩. Die im Zeitstil begründete Manieriertheit und Ziererei der Zeichenweise und die lockere, lichte Art zu radieren, machen seine Arbeiten leicht kenntlich und in größeren Mengen ermüdend. Sie werden eigentlich nur noch von Sportsleuten gesammelt. Wie Ridinger der Tiergraphiker des süddeutschen Rokoko, so sind seine Landsleute Nilson und Bergmüller typische Vertreter des figürlich-dekorativen süddeutschen Zeitstiles, der die graziösen französischen Vorbilder in ein etwas schwerfälliges und behagliches Deutsch verkehrt. Johann Esaias Nilson ⟨1721—1788, Abb. 253⟩ war hauptsächlich Graphiker, dessen in einer Mischtechnik aus Kupferstich und Radierung verfaßtes Opus Porträts und Genreszenen mit schnörkeligen allegorischen Umrahmungen enthält. Johann Georg Bergmüller ⟨gest. 1762, Abb. 254⟩ war dagegen Kirchenmaler. Seine geistreichen allegorischen Radierungen verdienen aber wegen ihrer guten Zeichnung und ihrer leichten lichten Behandlung beachtet zu werden. Der hervorragende Maler und Zeichner Gottfried Bernhard Götz ⟨1708—1774⟩ ist beiden in seinen feinen Dekorations- und Bildnisradierungen mindestens ebenbürtig. Wie bei dieser und der anderen schwäbischen und bayerischen Meister Malereien der Einfluß der norditalienischen Maler stark nachklingt, so noch mehr bei den Künstlern des benachbarten Österreich. Anton Franz Maulpertsch ⟨1724—1796⟩, der glänzende Tafel- und Deckenmaler für österreichische Kirchen und Klöster, hat auch einige äußerst geistreiche, bewegte und fein beleuchtete Radierungen hinterlassen, hinter denen die faszinierende Persönlichkeit des Tiepolo steht. Ich weiß in der deutschen Radierkunst der Zeit nichts Hervorragenderes zu nennen ⟨Abb. 255⟩. Wenig beachtet wurden bisher die Radierungen des Mannheimer Malers und Galerieinspektors Philipp Hieronymus Brinckmann ⟨Speyer 1709 — Mannheim 1761, Abb. 256⟩, dem sein Lehrer Dathan, der Mannheimer Porträtmaler, vielleicht die aus Österreich stammende Stilform,

gewiß aber nicht die dem Schüler eigene temperamentvolle, ja kühne Art zu zeichnen vermittelt hat. Seine wenigen Radierungen sind ungleich an Wert. Die Landschaften sind von schweizerischen und holländischen Meistern inspiriert und nicht bedeutend. Ein paar figürliche Blätter aber lassen deutlich Rembrandtsche Eindrücke erkennen. Eine verhaltene Leidenschaft geht von diesen Arbeiten aus, die ein näheres Studium sicher lohnen würden. Im Werke des berühmten Wiener Miniaturisten Friedrich Heinrich Füger (Heilbronn 1751 – Wien 1818) treten seine 15 Radierungen zurück. Sie sind groß und idealisierend im Umriß, aber innerlich hohl und verraten die römisch-akademische Schulung des vielseitig interessierten Autors (Abb. 259). Sein erster Lehrer war der Leipziger Akademiedirektor Adam Friedrich Oeser. Ob Goethes abfälliges Urteil über diesen als Maler zutrifft, soll hier nicht untersucht werden, als Radierer war er ein oberflächlicher Dilettant. Auch die Radierungen der Schweizerin Angelika Kaufmann, die zu Goethes und Hackerts römischem Kreise gehörte, sind ebenso kraft- und charakterlos wie ihre ehemals weltberühmten Malereien. Unter ihren schweizerischen Landsleuten waren aber ein paar Graphiker von schärferem Profil. Von Hans Rudolf Fueßli gibt es einige elegante, freilich eher französisch als deutsch anmutende Radierungen. Vor allem aber sind es Landschafter, die unter den Schweizern hervortreten. Der fruchtbarste und bedeutendste ist der Zürcher Salomon Gessner (1733–1788), der seine eigenen Idyllen mit entzückenden Vignetten geschmückt und reizende Landschaften radiert hat, die er mit antiker Staffage belebte. Er war Autodidakt. Ist seine Technik auch dürftig, so ist er doch in seiner harmlos bukolischen Naturnähe eine überaus liebenswürdige Erscheinung. Den Gegensatz von Konvention und Urwüchsigkeit kann man nicht besser nebeneinanderstellen als mit den Landschaften Aberlis und Schellenbergs. Johann Ludwig Aberli, ein hochgeschätzter Vedutenmaler, sieht die mächtigsten Schweizerlandschaften als süßliche und weichliche Guckkastenbilder, die noch heute, sorglich koloriert, gern gekauft werden. Johann Ulrich Schellenberg, ein origineller Kauz als sein mit Unrecht bekannterer Sohn Hans Rudolf, ist dagegen ein grobgeschliffener schweizerischer Elementargeist, dessen unbehilflich radierte Gebirgslandschaften ein bedeutendes Gefühl für das Monumentale und für die Struktur seiner Heimatberge atmen, ganz merkwürdige Werke, bei denen man geradezu von einem wirklich ehrlichen Expressionismus reden möchte (Abb. 269).

Die meisten deutschen Landschafter, wie Jakob Philipp Hackert, zogen es vor, in Italien auf Poussins Spuren zu wandeln. Er hat freilich auch in Deutschland, auf Rügen, recht achtbare Landschaften radiert (Abb. 249). Auch die in Deutschland Seßhaften folgten fremden Idealen. Der Innsbrucker Franz Edmund Weirotter (gest. Wien 1771), um nur einen zu nennen, war Willes Schüler und ahmte die Niederländer nach. Die in München tätigen Ferdinand und Franz von Kobell

⟨1740—1799 bezw. 1749—1822⟩ haben in ihren stillen Landschaften doch einen heimeligen Zug und verstanden, aus schlichten Natureindrücken wohlabgerundete kleine Kunstwerke zu machen. Bei dem Weimarer Christian Wilhelm Ernst Dietrich, der sich bezeichnenderweise Dietericy nannte ⟨1712—1774⟩ und nach vielfachen Reisen sich in Dresden niederließ, artete dagegen die eigene künstlerische Unfruchtbarkeit in den ärgsten Eklektizismus aus. Wie seine Malereien in allen ausländischen Stilarten schillerten, so folgte er auch in seinen ungefähr 200 Radierungen nach Belieben — gar nicht etwa entwicklungsmäßig — bald dieser bald jener italienischen oder niederländischen Richtung. Gerade seine Anpassungsfähigkeit, die z. B. seine Zeichnungen im Stile Rembrandts wie schlechte Fälschungen aussehen läßt, wurde früher gerühmt. Wir finden sie heute charakterlos. Ungewöhnlich frei und Salvatore Rosa unaufdringlich nachahmend ist die schöne Titelradierung zu seinem graphischen Opus ⟨Abb. 265⟩, eine edle und reiche Landschaft mit sparsamer Staffage.

Wie eine Reaktion gegen die Zeit des kargen Haushalters Friedrich Wilhelms I., der, selbst nur ein bescheidener Sammler und gar kein Mäzen, wohl nur aus repräsentativen Gründen die Bildnismaler Pesne, Harper u. a. zu Malern seines Hofes machte, nimmt sich das friderizianische Berlin aus. Man sieht, wie Kunstcharaktere durch eine starke Persönlichkeit bestimmt werden können. Wie dem graziösen Geiste Friedrichs der blendende und bewegliche Voltaire zum bewunderten Vermittler französischer Denk- und Dichtkunst wurde, so umgab er sich schon seit den Rheinsberger Tagen mit Gemälden Watteaus und seiner Schüler und mit Künstlern wie Knobelsdorff, die seinen Geschmack und seine Begeisterung für die anmutige Zierlichkeit des französischen Rokoko teilten. Es war eine höfische Kunst, die daraus hervorging, keine volkstümliche und natürlich keine ihrem Wesen nach deutsche. Friedrich hatte den in Paris geschulten Kupferstecher G. F. Schmidt für Berlin zurückgewonnen und ließ ihn einen Teil seiner Werke im Stile französischer Radierer illustrieren, wozu Schmidts Geschmeidigkeit nicht recht ausreichte. Er plante ferner, die Henriade Voltaires durch keinen anderen als Knobelsdorff illustrieren zu lassen, der freilich ein trefflicher Zeichner von einer ganz persönlichen, primitiven, aber zielsicheren Art war, auch zwei allerliebste Parklandschaften radiert hat ⟨Abbildung 273⟩. Aber er war Baumeister und als Radierer nur ein Dilettant, und das Unternehmen kam nicht zur Ausführung. Die Auswahl an tüchtigen Graphikern in Berlin war klein. Zwei verdienen mit hohem Lobe genannt zu werden, die Maler Joachim Martin Falbe ⟨1709–1782⟩ und Johann Gottlieb Glume ⟨1711–1778⟩, beide erst Harpers, dann Pesnes Schüler und namhafte Porträtmaler. Sie haben in einer lichten und schlichten Art, Falbe wie es scheint im Anschluß an Dietrichs Technik, eine Anzahl von Radierungen gemacht, die durch feinen Geschmack sich besonders einprägen. Die bürgerlich behaglichen radierten Bildnisse Bekannter und

Verwandter von Glume sind sogar für die Kenntnis des Meisters wichtig, da von diesem Porträtmaler merkwürdigerweise gar keine Gemälde mehr bekannt sind. Auch der Berliner Georg David Matthieu (1737—1776) möge hier genannt sein, der freilich Berlin früh verließ und mecklenburgischer Hofmaler wurde. Seine wenigen seltenen Liebhaberradierungen sind auffallend zart und in ihrer Schlichtheit rührend.

Als der König 1760 seine Gedichte herausgab, war — in Abwesenheit Schmidts, der jahrelang in Petersburg weilte — tatsächlich der hochbegabte Johann Wilhelm Meil der Einzige, der als Illustrator in Betracht kam. Vermutlich aber würde der König ihn auch dann vorgezogen haben, wenn Daniel Chodowiecki damals schon zu den namhaften Radierern gehört hätte. Dieser, ein Danziger (geb. 1726), lebte seit 1743 in Berlin, ein gesuchter Miniatur- und Ölmaler von Bildnissen und Genreszenen in Watteaus Art, aber auch, seiner Anlage folgend, Zeichner und Maler von Gruppenbildern, wie er sie in seiner Umgebung studieren konnte. Seine Bedeutung als Radierer, nach bescheidenen Anfängen, datiert erst von den 1760er Jahren. Die unglaubliche Popularität dieses wunderbaren Kleinmeisters, dessen Radierungswerk bis zu seinem Tode (1801) auf über 2000 Blätter anschwoll, die infolge der Nachfrage im Lauf der Zeit meist aufgestochen und bis zur Schattenhaftigkeit ausgedruckt wurden, beweist, wie fremd dem Volke die vom Könige gepflegte Kunst war, wie es vielmehr nach einer heimatlich verwandten Art hungerte. Chodowiecki ist der Mann gewesen, der innerhalb der Grenzen seines einfältigen Gemütes den französischen Zeitstil, unter dessen formbestimmendem Einfluß er wie jeder andere stand, durch eigene Beobachtung des Lebens und der Natur auf eine persönliche Weise verdeutschte. Sein Werk ist ein getreuer Spiegel des durch Friedrichs Siege erwachten deutschen Bewußtseins und der aufblühenden deutschen Literatur, von welcher wiederum der König nichts wußte, auch nichts wissen wollte. Freilich hatte seine Begabung ihre engen Grenzen. Der Schwung der Phantasie fehlte ihm. Was er nicht aus der eigenen Beobachtung abnehmen konnte, mißlang ihm, bisweilen auf lächerliche Weise. Alles Pathetische, die Darstellung großer historischer Augenblicke, starker Gemütserregungen, war nicht seine Sache. Aber das Leben des Bürgers, die Freuden und Leiden seiner Umwelt schilderte er innig und einfach, wurde durch diese Gabe auch zum klassischen Illustrator der deutschen Volksdichtung, des bürgerlichen Dramas. Er begann mit einigen häuslichen Genreszenen, unter denen der große L'hombretisch (Abb. 279) in den wenigen guten Drucken, die bekannt sind, eine große technische Feinheit zeigt, begründete aber seinen Ruhm erst durch den Abschied des ungerecht verurteilten Calas von seiner Familie, den er 1768 nach seinem eigenen Gemälde radierte. Die rührselige Weise, in der er das Geschick des Märtyrers darstellte, das durch Voltaires Verteidigungsschriften in aller Munde war, gewann ihm die Herzen. Er hatte, wie Goethe im

Werther, die in ihm selbst lebendige Stimmung der Zeit wiedergegeben. Fortan war er mit Aufträgen überhäuft. Trotzdem ist jedes Blatt, wenn auch durchaus nicht alle von gleichem Wert sind, bis zum letzten mit derselben Gewissenhaftigkeit ausgeführt. Neben Einzelblättern verschiedenster Art, wie dem allbekannten Cabinet d'un peintre (Abb. 281), das ihn als Maler seiner Familie darstellt, sind vor allem seine Kalenderkupfer wichtig, Illustrationen zu deutschen und ausländischen Literaturwerken, zu Lessings Minna von Barnhelm (Abb. 277 und 278), zu Schillers Kabale und Liebe und zu den Räubern, zu Gessners Idyllen, Gellerts Fabeln, dann zu Shakespeares Dramen, ferner Folgen satirischen und erzieherischen Inhalts. Es ist ein Werk von außerordentlichem Reichtum. Seine Technik war die schlichte Nadelradierung, die er mit dem Stichel und anderen stecherischen Werkzeugen diskret ergänzte. Er hat keine Schule von Bedeutung hinterlassen, dazu war er selber als Künstler nicht bedeutend genug, wohl aber eine Reihe unselbständiger Nachahmer und Kopisten.

Neben Chodowiecki waren Rode und Meil selbständige Berliner Graphiker der zweiten Jahrhunderthälfte, der erstere der Vorgänger, der andere der Nachfolger Chodowieckis als Direktor der Berliner Akademie. Von Christian Bernhard Rode (1725—1797) nur soviel, daß er in einer an Tiepolo sich anlehnenden, wirren Technik viele und zum Teil anmaßend große Radierungen mit historischen und anderen Darstellungen verfertigt hat, deren ungesundes Pathos und schwülstige Art für unseren Geschmack nicht mehr erträglich sind (Abb. 285). Dagegen ist der schon genannte Johann Wilhelm Meil (1733–1805) ein sehr beachtenswerter Radierer, dessen feine Kunst sich auf ein treffliches zeichnerisches Können und eine den besten französischen Illustratoren nahekommende Technik stützt. Sein Werk, das über 1000 Blätter umfaßt, ist durchaus nicht so volkstümlich geworden wie das des Chodowiecki, auch nicht so vielseitig, und seine Persönlichkeit ist nicht von dessen selbständiger Bedeutung. Aber der gute Geschmack und die gefällige Anmut seiner Komposition sind sehr ansehnlich, und die elegante Biegsamkeit seiner Nadeltechnik ist Chodowiecki wohl überlegen. Seine Vignetten für illustrative und kunstgewerbliche Zwecke (Porzellan), in denen er aus Putten und anderen antiken Figürlichkeiten, aus kleinen landschaftlichen und plastischen Motiven immer neue reizende Lösungen findet, sind neben Gessners Vignetten das Beste, was es von dieser Art in Deutschland gab, und auch seine zahlreichen Almanachillustrationen zu gleichzeitigen Literaturwerken sind trotz einiger Oberflächlichkeit doch durch die immer gleiche Anmut der Zeichnung anziehend. Eine ganze Anzahl seiner Zeichnungen hat den beiden Unger, Johann Georg (1715—1788) und seinem Sohne Johann Friedrich Gottlieb (1753—1804), welche der Holzschneidekunst in Deutschland wieder zu einigem Ansehen verhalfen und auf Menzel und seine Holzschneider nicht ohne Einfluß waren, die Vorlagen zu ihren besten Holzschnitten gegeben.

V. Die deutsche Graphik seit der Erfindung des Steindrucks

Die Wende des 18. Jahrhunderts würde ohne die neu auftretende Lithographie kaum einen merklichen Einschnitt in der Geschichte der deutschen graphischen Kunst darstellen. Im Lande selber wurde nach alter Tradition nüchtern fortgearbeitet. Die Kriegszeit wirkte lähmend. Die Übersättigung mit der Zierform des Rokoko löste schon im 18. Jahrhundert eine Gegenbewegung aus, die alle Kunstgattungen zu einfacheren Formen führte. Die Einen, die in Deutschland blieben, fanden sie in der Anlehnung an die Niederländer, die Andern in Italien, in der Antike und deren Wiedererweckern. Einige Landschafter machen sich bemerkbar. Der Genthiner Karl Wilhelm Kolbe d. Ä. ‹1757—1835›, von Chodowiecki in die Kunst eingeführt, zeigt Geßners Einfluß, dessen Motive er vergrößert; durch mächtigen Baumwuchs sucht er seinen Landschaften die Erregtheit Ruisdaels zu geben ‹Abb. 293›. Wilhelm von Kobell aus Mannheim, später Münchner Akademieprofessor ‹1766—1855, Abb. 294› hat neben Aquatintablättern nach Berchem, die zu den besten deutschen Arbeiten dieser Technik gehören, zarte und feine Landschaften — auch unter holländischem Einflusse — radiert. Den großen römischen Eindrücken entsprangen die Landschaftsradierungen des Johann Christian Reinhart ‹1761—1847, Abb. 292› und Joseph Anton Koch ‹1768—1839, Abb. 295›. Reinhart ging freilich von nordländischen Anregungen ‹Everdingen› aus, erfuhr aber in Rom, gemeinsam mit Koch die heroisierende Art Poussins, Dughets, Carstens' bewundernd, eine Steigerung seines Stiles. Seit 1789 blieb er dauernd in Rom, vermied aber wie sein Freund Koch eine Anlehnung an die zahmen Nazarener. Besaß er auch nicht das Ingenium des Koch, so war er doch der bessere Graphiker. Unter seinen römischen Landschaften finden sich Blätter von schwellender Schönheit. Man könnte sagen, er habe die römische Landschaft mit Elsheimers Augen gesehen. Joseph Anton Koch, der knorrige Tiroler, in offenem Widersatz zu der mehr oder weniger zahmen Vedutenmalerei des Hackert immer ins Große vereinfachend, ist einer der wenigen frühen Romantiker, die über die bloße Idee hinaus sich auch für die Zeichnung und

durchbildende Ausführung interessierten. Viel mehr und in höherem Sinne als Reinhart veredelte und vergrößerte er, ganz im Sinne der Romantiker, die Landschaft. Zierliche Einzelheiten werden zugunsten einer klassisch großen Einfachheit und Typisierung weggelassen. Ludwig Richter, der spätere Meister des heiteren volkstümlichen Holzschnittes, stand in seiner glücklichen römischen Zeit dem viel älteren Koch in Verehrung nahe. Er sagte in seiner naiven Weise: »Kochs Landschaften würden mir besser gefallen, wenn sie weniger stilisiert wären«, und wußte selber nicht, wie sehr noch in manchen seiner sächsischen Landschaftsradierungen (Abb. 297) die Kochsche Art, alles zu einem heroischen Ganzen zusammenzuraffen, nachzuspüren ist, bis er seine schlichte Weise fand. Der natürlichste und feinste Landschaftsradierer in Deutschland war der Nürnberger Johann Christian Erhard (Abb. 296). Auch er ging nach Rom, als Totkranker schon und machte dort 1822, siebenundzwanzigjährig, seinem Leben ein Ende. Seine besten Arbeiten hatte er, frühreif, schon vor der Reise geschaffen, zarte, lichte Landschaften, deren technische Behandlung die Kenntnis des Boissieu verrät. Er besaß nicht den blanken, virtuosen Glanz des Franzosen, wohl aber eine intime, fast demütige Treuherzigkeit. Kräftiger, weniger poetisch, war das Talent seines Freundes Johann Adam Klein (Abb. 298 und 299), der erst 1875 starb, aber seine besten Radierungen in seinen jüngeren Jahren schuf. Beide haben auch eine Anzahl von Lithographien gefertigt, die aber in ihrem Werke nur eine nebensächliche Rolle spielen.

Die breite Masse der Buchillustration, Bildnis- und Gebrauchsgraphik der Ramberg, Haller von Hallerstein, Ludwig Emil Grimm und anderer engherziger Schwächlinge übergehe ich. Auch der Holzschnitt vom Jahrhundertbeginn ist eine unrühmliche Sache. Für sich allein stehen die seltenen, wenigen Holzschnitte des großen Malers Caspar David Friedrich aus Greifswald, die vielleicht von seinem Bruder Christian in der schlichten Art Ungers geschnitten sind. Es gibt wohl nichts in der deutschen Graphik vom Anfang des 19. Jahrhunderts, was der eigenen und doch ganz aus der Stimmung der Zeit geschöpften Kraft dieser Seltsamkeiten gleichkäme. In dem abgebildeten Blatt (Abb. 300) ist im Ausdruck der tragischen Frauengestalt, in dem drohenden Abgrunde, der Traurigkeit des kahlen Tännchens, in den Wolken, dem krächzenden Unglücksraben eine einsame Trostlosigkeit dargestellt, die sich schauerlich mitteilt. Vielleicht eine Illustration, vielleicht auch nur ein dem eigenen Drange des Meisters entsprungenes Bild, »dessen Leben ein langes Unglück war«.

Senefelders Erfindung des Steindrucks, die kurz vor 1800 geschah und von ihm selber nach Kräften ausgebaut und durch Gründung lithographischer Anstalten verbreitet wurde, fiel bei dem niedrigen Stand der deutschen Kunst auf keinen fetten Boden. Sie war vom Erfinder, der kein Künstler war, zunächst auch garnicht als Kunstmittel gedacht, sondern sollte praktischen Zwecken, Notendruck u. dgl., dienen.

Der Bilddruck machte sich wohl die neue Technik bald zu eigen, doch war es nicht die deutsche, sondern die französische Kunst, welche sie zuerst auszuwerten verstand. Delacroix, auch Raffet, Gavarni, Daumier haben wir kaum ebenbürtige Könner entgegenzusetzen. Aus Frankreich kamen in das Land der Erfindung die Anregungen zurück, welche den Steindruck erst in Menzels Hand zu einem vollwertigen künstlerischen Instrument für den deutschen Bilddruck machten. Die führenden deutschen Meister zu Beginn des Jahrhunderts, die Romantiker, waren zwar Zeichner, aber, sowohl die Nazarener wie die Neudeutschen, mit ihrem Hange zum Monumentalformat keine Graphiker. Schufen sie auch Zyklen zur Vervielfältigung, so war doch ihr Ziel mit der Konzeption erreicht. Die Graphik mit ihren technischen Ansprüchen galt ihnen nicht als selbständige Kunst, und nichts lag ihnen ferner, als etwa selber darin zu experimentieren. Die Umrißstiche nach Carstens, Cornelius, Genelli sind Reproduktionen nach Zeichnungen, deren Urhebern es auf die Veröffentlichung ihrer ideellen Kompositionen etwa in dem Sinne ankam, wie einem Schriftsteller auf die Drucklegung eines Buches. So liegen denn auch die ersten Versuche mit der Lithographie zunächst in bescheideneren Händen, und nur wenige Originalarbeiten erheben sich zu künstlerischem Rang.

In München, der Heimat der neuen Technik, taten sich mehrfach Künstlergruppen zu ihrer Förderung zusammen. Vor allem waren es die Landschaftszeichnung und das immer begehrte Bildnis, denen man mit dem neuen Kunstmittel beizukommen suchte. Unter den frühesten Vorkämpfern ist Simon Klotz zu nennen, dessen Bildnis Schellings ‹Abb. 301› besser ist als seine Landschaften. Auch J. C. Erhard, J. A. Klein und W. v. Kobell gehören zu diesen Ersten, haben aber ihr Bestes in ihren Radierungen gegeben, von denen oben die Rede gewesen ist. Weitbekannt wurden die Schilderungen napoleonischer Feldzüge von Albrecht Adam, deren Wert aber durch ihre nüchterne Sachlichkeit begrenzt wird. Der Architekt Friedrich von Gaertner versuchte seinen großen und trockenen Steindrucken griechischer Monumente etwas von dem heroischen Charakter seiner Vorbilder mitzuteilen ‹Abb. 306›. Poetischere Stimmung erreichen Angelo Quaglios frei erfundene Landschaften mit antiken Bauten ‹Abb. 304› und die wegen ihrer liebevollen Treue noch heute geschätzten deutschen Städtebilder seines Bruders Domenico Quaglio, der auch ein wenig und mit feinem Geschmack radiert hat ‹Abb. 303›. Ein paar packende Szenen aus den Befreiungskriegen ‹Abb. 307› hat der junge Peter Heß lithographiert, der mit Klotz, Erhard, Klein und Andren zu den 24 Münchner Künstlern gehörte, die sich auf Anregung des Kunsthändlers Zeller 1817 zu einem gemeinsamen Werk zusammentaten, um München gegen den Vorwurf zu schützen, daß man dort die Erfindung nicht zu würdigen wisse. Das Gesamtresultat war dürftig. Sowohl in München als anderswo bemächtigte sich der populäre Abbildungsbedarf

des bequemen Mittels für Modebilder, Kinderbücher und Gebrauchsgraphik aller Art. In einer Zeit, in welcher der Kupferstich nur mehr als Reproduktionstechnik bewertet und angewandt wurde, griff man natürlich sofort und mit einer inneren Berechtigung nach der technisch so willfährigen und malerisch weichen Lithographenkreide, um mit ihr Gemälde nachzubilden, wozu sie, in tüchtiger Hand, vielleicht die geeignetste Technik ist. Strixner und Piloty gaben seit 1817 in vielen Lieferungen die Gemälde der Münchner und Schleißheimer Galerie in Steindruck heraus, und schon seit 1808 hatte derselbe Strixner Federlithographien nach den alten Zeichnungen der Münchner Sammlungen verfertigt, vor allem durch die Wiedergabe der Dürerschen Randzeichnungen zu Maximilians Gebetbuch diese überhaupt erst bekannt gemacht. Sie erweckten Begeisterung und übten bestimmenden Einfluß auf die Ornamentik der romantischen Illustratoren Neureuther, Schwind, Richter. Von den Malern griffen zunächst nur die Porträtisten zur Erledigung ihrer reichlichen Aufträge eifrig nach der leicht fördernden lithographischen Kreide. In München gehören die geschmackvollen Bildnisse Franz Hanfstaengls zu den früheren und glücklicheren Leistungen, von weicher süddeutscher Art, seine Frauenbildnisse nicht an die glänzenden Werke Kriehubers heranreichend. In Wien, wo wie in München ein staatliches Institut Senefelders Erfindung pflegte, hat Georg Vinzenz Kininger, ein Porträtist, der manches gute Schabkunstblatt in Pichlers Manier gestochen hatte, auch frühzeitig gute Bildnislithographien geschaffen. Auch Moritz von Schwind hat in den 1820er Jahren eine Menge Steindrucke gemacht, in seiner allerfrühesten Zeit ungelenke historische Szenen, dann famose Witzblätter (»Verlegenheiten« mit Dannhauser zusammen herausgegeben), aber auch ein paar sehr feine und zarte Bildnisse (Abb. 343). Doch waren das nur Gelegenheitsarbeiten und nicht so wichtig wie seine späteren volkstümlichen Holzschnitte. Voll wienerischer Anmut, technisch meisterhaft und den französischen gleichzeitigen Arbeiten ebenbürtig sind Joseph Kriehubers zeitgenössische Bildnisse. Gefeiert und mit Aufträgen überhäuft, begnügte er sich doch nie mit Durchschnittsarbeit. Manche seiner Damenbildnisse sind Perlen feinsten Geschmackes und eleganter Behandlung der Kreidetechnik. Jakob Alt und Franz Steinfeld (Abb. 312 und 311) sind die namhaftesten Wiener Landschafter der ersten Jahrhunderthälfte, die sich mit dem Steindruck beschäftigten. Des Letzteren Landschaften sind freier und kühner angefaßt als des älteren Alt behagliche Alpenbilder. Beide sind einfache Naturschilderer. Im Werke des bedeutenden Historienmalers August von Pettenkofen (1822—1889), der hier mit angeschlossen sei, steht die Graphik nicht im Vordergrunde. Seine leidenschaftlichen historischen Steindrucke aus den 1850er Jahren sind aber wichtige Zeugnisse für eine zunehmende Wertschätzung der graphischen Kunst (Abb. 313).

In der Berliner Graphik gewinnt der künstlerische Steindruck sehr bald seine wichtigste Stätte in Deutschland. Schon im ersten Jahrzehnt wurde fleißig experimentiert.

Als einer der Vorkämpfer ist Wilhelm Reuter rühmlich zu nennen, dessen weich und malerisch gezeichnete, zum Teil schon von 1804 und 1805 datierte Steindrucke genauerer Erforschung wert sind. Überlegen und die Technik vorzüglich meisternd sind die lithographischen Bildnisse Gottfried Schadows, die der breiteren Tätigkeit Krügers vorangehen. Seine geistreichen Radierungen, spöttischen und satirischen Inhalts, auch die graziös bewegten Tanzfiguren (Abb. 316 und 317), sollen als hervorragende Zeugnisse der damals vernachlässigten Technik erwähnt sein. Sein Freund und Studiengenosse Friedrich Bolt, ein tüchtiger Zeichner, aber ein illustrierender und porträtierender Kupferstecher von geringer Art, hat immerhin ein paar frühe (1804) amüsante Lithographien gemacht. Hier begegnen wir auch endlich einigen frühen Romantikern, welche die Graphik ihrer eigenen Bemühung für wert gehalten haben. Von dem berühmten Architekten Karl Friedrich Schinkel stammt eine große und recht baumeisterlich gestaltete Lithographie mit dem ungefügen Titel: »Versuch die liebliche sehnsuchtsvolle Wehmut auszudrücken, welche das Herz beim Klange des Gottesdienstes aus der Kirche herschallend erfüllt« (Abb. 319). Das Blatt ist ein wohl geglücktes und sprechendes Beispiel einer bestimmten Richtung des Zeitgeschmackes, für welche die Natur nur einen Stimmungswert besaß. Auch Carl Blechen (1798 bis 1840, Abb. 320 und 321) liebte es, seine weichen Landschaften einer gewissen Stimmung unterzuordnen, die er durch eigene Beleuchtung und ernste Staffage steigerte. Er neigte zur Sentimentalität, aber sein feiner Takt verhinderte eine triviale Wirkung, die zuweilen nahe ist.

Der Modemaler des vormärzlichen Berlins war Franz Krüger, der »Pferde-Krüger« (geb. 1797 Groß-Badegast, Anhalt, gest. Berlin 1857). Pferde und Porträts, die Gegenstände seiner Malerei, füllen auch sein lithographisches Werk. Das Studium der Rassen und des Baues der Pferde war seine Leidenschaft. Unter der Hand des Kenners wurden die Bilder und Steindrucke edler Rassepferde ebenso zu Porträts wie die Menschen, die er malte und lithographierte. Und Alles wollte von ihm gemalt sein. Das Konventionelle seiner höfischen und bürgerlichen Bildnisse war ein Zug der Zeit, wie seiner eigenen Person. Die tüchtige, behagliche Spießigkeit des damaligen Berlins, die der einfachen Haltung des Hofes ebenso sehr wie dem Bürgerleben eignete, hat Krüger mit einer ihm selbst innewohnenden zeitgenössischen Echtheit überliefert. An künstlerischem Wert überragen die mit innerem Anteil erzeugten Porträts aus seiner eigenen Sphäre jene aus den Hofkreisen, deren konventionelle Haltung durch das sorgfältige Gleichmaß der Ausführung noch gesteigert wurde. Neben der Wichtigkeit, die ihm als Schilderer seiner Zeit und Heimat zukommt, ist seine Zeichenkunst am höchsten zu stellen. Ein großer Maler war er nicht. Seine ehemals berühmten Paradebilder sind naiv gehäufte Einzelheiten ohne jede Abstufung, und seine Farbe ist hart. Aber seine Zeichnungen, also auch seine

Graphik, zeigen ihn im Besitz eines ausdrucksvollen Striches und der Fähigkeit, mit Wenigem das Wesentliche zu geben. Seine Zeichenkunst ist das, was über das nur zeitlich Interessante seiner Kunst hinausgeht.

Im Jahre 1830 kam Adolph Menzel (geb. Breslau 1815, gest. Berlin 1905) nach Berlin. Die Eltern übersiedelten mit dem Fünfzehnjährigen, hauptsächlich um seine Ausbildung zu fördern. Wenn er auch selber darüber klagte, in die nüchterne Atmosphäre Berlins hineingekommen zu sein, so mutet es doch wie eine historische Notwendigkeit an, daß die Kunst des größten deutschen Graphikers des 19. Jahrhunderts gerade im Zentrum altpreußischer Selbstzucht und Pflichttreue aufwuchs. Unter größeren Anregungen, die ihm etwa in einem französischen Kunstort hätten werden können, hätte sich sein Talent, das gierig alles Fördernde aufsog, vielleicht glänzender entwickelt. Es war sein Geschick, daß gerade die Grundpfeiler seines künstlerischen Wesens, Pflichttreue, trockene Sachlichkeit und Ehrlichkeit gegen sich und die Natur, durch die erwählte künstlerische Heimat noch gefestigt wurden. Menzel war Graphiker nicht nur durch Erziehung, sondern durch inneren Beruf. Denn er war nicht Maler, sondern Zeichner und als solcher auf die vervielfältigende Kunst hingewiesen. Jeder wahre Graphiker muß ein gut Teil vom Handwerker in sich haben. Menzels ernsthafte Art machte ihm jede Arbeit, nachdem er sie als Künstler studiert und gestaltet hatte, zu einem technischen Experiment. Im Laufe seines langen Lebens lernte er alle zu seiner Zeit bekannten graphischen Verfahren handhaben und für seine Zwecke vervollkommnen. Und wie er selber in heißer, verbissener Mühe arbeitete, so zwang er zu ebensolchen Anstrengungen die Andern, denen er einen Teil seiner Arbeiten anvertrauen mußte, die Holzschneider und Drucker. Seine hervorstechendste künstlerische Eigenschaft war und blieb sein Leben lang das Streben, durch eigene Beobachtung sich das Wesen und die Form der Dinge anzueignen. Darum zeichnete er immer und Alles.

Seine ersten graphischen Arbeiten waren dürftige Kreidesteindrucke, die er erst unter Anleitung seines Vaters als Junge in Breslau, dann in Berlin im Auftrage der Verleger anfertigte. Mit dem Leben Luthers, das er in Anlehnung an eine ältere, vergriffene Steindruckfolge in sieben Blättern illustrierte, kam er dann zu weiteren Aufträgen des ihm günstigen Verlegers Sachse. Die Folge der »Denkwürdigkeiten aus der brandenburgischen Geschichte« enthält neben unreifen, weil aus unzulänglichen Quellen geschöpften Bestandteilen schon eine Fülle selbst und gut beobachteter Züge, besonders in den der eigenen Zeit nahe liegenden Szenen, ist auch ein Zeugnis für eine hohe Fertigkeit in der Handhabung der lithographischen Kreide. Schon vor dem Erscheinen dieses nur von geringem Erfolge begleiteten Werkes hatte Menzel durch seine Folge lithographischer Federzeichnungen »Künstlers Erdenwallen« (nach Goethe) Aufnahme in den Berliner Künstlerkreis und in die Akademie

gefunden. Die letztere besuchte er freilich kaum, an die jüngeren Künstler schloß er sich an. Aus der fröhlich sorglosen Stimmung, die diesen Kreis beherrschte, ist eine stattliche Reihe frischer und in offenbarem Frohsinn erschaffener Gelegenheitsarbeiten entstanden, in denen sich des jungen Künstlers eigenwilliger, unerhört ausdrucks=kräftiger Strich immer schärfer präzisierte. An der behaglichen Berliner Witzigkeit der vor und neben ihm arbeitenden Doerbeck, Schrödter (Abb. 325 und 326) und Hosemann hat auch Menzel in höherem Sinne Anteil, an zeichnerischer Kraft und Schärfe der Charakterprägung sowohl wie an Selbständigkeit der Kompo=sition und Ornamentik alle weit hinter sich lassend, ein Geistesgenosse des Parisers Henri Monnier, dessen Einfluß gerade auf die Berliner humoristische Zeichnung jener Zeit noch zu untersuchen wäre. Menzels graphisches Werk breitet sich in immer wachsender Fülle über das mittlere Drittel des Jahrhunderts mit stetiger Bereiche=rung der technischen Mittel. Die zahlreichen witzigen und ernsten Gelegenheits=arbeiten, Festkarten und dergleichen, sind mit der Feder, die oben genannten histo=rischen Folgen und Bildnisse mit Kreide lithographiert. Eine kleine Folge bildmäßig vollendeter Kompositionen entstand 1850/51 unter dem Titel: Versuche mit Pinsel und Schabeisen. Das Verfahren ähnelt der Schabkunst. Der Stein wird mit litho=graphischer Tusche überzogen und die Lichter mit dem Schabeisen herausgeholt, die Komposition auch weiter mit dem Pinsel gefördert. Menzel verband diese Technik auch mit der Kreidelithographie, indem er statt mit Tusche, mit Kreide grundierte und mit Pinsel und Schabeisen daran weiter arbeitete. Ende der 30er Jahre setzte Menzels Arbeit für den Holzschnitt ein. Die 1839 erschienene Ausgabe des Schlemihl von Chamisso mit Menzels kleinen Holzschnitten, von Unzelmann mit einer für die damaligen Verhältnisse schon ansehnlichen Anpassung geschnitten, erregten Franz Kuglers Aufmerksamkeit, der ihn zur Illustrierung seiner »Geschichte Friedrichs des Großen« gewann. Das Volksbuch, das daraus entstand, ist in mehrfacher Hinsicht wichtig. Aus dem Vernetschen Napoleonbuch, das den Anstoß zu dem Werk ge=geben hatte, entnahm Menzel die allgemeine Anlage und aus der Verbindung mit den Pariser Holzschneidern deren vorgeschrittene Technik, mit scharfem Stift auf die grundierte Stirnseite des Holzes zu zeichnen, statt wie bisher mit dem Pinsel aufs blanke Langholz. Da die Pariser Holzschneider, welche auch Menzels Zeichnungen schneiden sollten, seinen Ansprüchen einen anmaßenden Widerstand entgegensetzten, schulte er deutsche Holzschneider, vor allem die Gebrüder Vogel zur äußersten Ge=wissenhaftigkeit gegen den Charakter und die einzelne Linie seiner Zeichnungen, den ehemals gemessenen Stil des Holzschnitts mit einer vorher nicht gewagten Frei=heit erweiternd. Die völlige Einheit dieses Buches und seines Schmuckes beweist die Zulässigkeit seines Unternehmens, das in einer weniger gewissenhaften Hand zu einer Entartung hätte führen können. Zu noch größerer Feinheit trieb der Meister

den Holzschnitt in den Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen, deren einzelne Kapitel er mit ausdeutenden Vignetten schmückte. Die elementare Frische der Kuglerholzschnitte hat er weder hier noch in späteren Folgen und Einzelblättern wieder erreicht. Dem Zeitalter Friedrichs des Großen gehörte seit jener ersten Aufgabe sein Hauptinteresse. In einem dreibändigen lithographischen Sammelwerk, das ihn jahrelang beschäftigte, verzeichnete er auch mit archivalischer Treue die Uniformen der friderizianischen Armee. Eines seiner spätesten Holzschnittwerke sind die Illustrationen zu Kleists zerbrochenem Krug. Er wollte dem Holzschnitt die Freiheit von tonigen Tuschzeichnungen geben und machte den Versuch, nach einem neueren Verfahren nicht unmittelbar auf den Holzstock zu zeichnen, sondern die Zeichnungen photographisch auf den Stock übertragen zu lassen. Doch stand er im Laufe der Arbeit wegen der Unschärfe und der daraus folgenden Ungenauigkeit der Holzschneidearbeit von dem Versuch ab. 1843 begann Menzel zu radieren, angeregt durch das Studium der Arbeiten Rembrandts und des glänzenden Franzosen Boissieu. Seine vielseitige Folge: »Radierversuche« läßt Beider Einflüsse erkennen, überragt aber alles, was es an deutschen Radierungen der Zeit gab. Doch blieb das Radieren, so heiß er sich darum bemühte, im graphischen Werke Menzels nur eine Episode, die gerade in jene wichtige Epoche seines Lebens fiel, in der er die heute so viel bewunderten impressionistischen farbigen Naturstudien malte, mit seinem Wirklichkeitssinn eine ferne Kunstperiode vorausnehmend. Mehrere der frühen Radierungen zeigen den Nutzen des intensiven Naturstudiums. Die umfänglichen illustrativen Aufgaben der 1840er Jahre mögen seine Beschäftigung mit der Radierkunst unterbrochen haben, er mag auch durch geringes Verständnis beim Verleger und Publikum enttäuscht worden sein. Erst seit 1886 hat er wieder einige Radierungen für den Berliner Radierverein geschaffen (Abb. 338), ganz im malerischen Altersstil und die Grenzen graphischen Stiles ebenso herrisch verrückend wie in seinen Holzschnitten. Einen feineren Sinn und ein lebendigeres Interesse für die Technik seiner Kunst hat kein Graphiker besessen. Eine mächtig produktive Anlage bewahrte ihn aber davor, je von der Technik auszugehen, vielmehr war es ihm selbstverständlich, diese seinen schöpferischen Absichten anzupassen.

Menzels Holzschneidekunst wurde nicht populär. In alle Welt gelangte nur Kuglers Buch, bei dem der Stoff ebensowohl mitsprach wie der ihm kongruente Buchschmuck Menzels. Theoretisch wäre seine Art, mit dem Holzschnitt umzugehen, anfechtbar. Es ist weder ihm gelungen, noch seinen Nachahmern geglückt, die zwingende Untrennbarkeit dieses Buches und seiner Bilder — Federzeichnungen in Holzschnittform — zu überbieten. Diese Auslegung des Stiles war zu sehr an die eine Aufgabe und an seine Person geknüpft, um ersprießlich Schule zu machen.

Den Holzschnitt für das Volk gaben, abseits von Menzel, unabhängig von seinem Stil und von seiner gewalttätig durchgesetzten Technik, die Romantiker. Julius Schnorr von Carolsfeld, der einzige der römischen Nazarener, der über die Umrißzeichnung hinaus einen Sinn für die Graphik bewies, hat in seiner Bibel in Bildern, die ihn jahrzehntelang beschäftigte, aber erst 1861 in acht Bänden erschien, ein heute mit Unrecht unterschätztes Werk hinterlassen. Die Anlehnung an Michelangelo und damit das Bestreben, das Schlichteste zu monumentalisieren, ohne eine gleichwertige innere Größe, machen das Ganze freilich ermüdend. Immerhin ist neben anderen Vorzügen das Interesse über die Andeutung, mit der seine Genossen sich begnügten, zu einer festen körperlichen Form zu gelangen, hoch zu bewerten, und einige der Bilder haben sogar einen mächtigen Schwung ⟨Abb. 339⟩. Bedeutender als er, auch die gleichzeitigen epischen Illustratoren überragend, ist Alfred Rethel ⟨1816 bei Aachen geboren, 1859 in Düsseldorf gestorben⟩. Wie Jene ging er, im Gegensatz zu Menzel, vom altertümlichen Linienholzschnitt Dürers und Holbeins aus. Jünger als Schwind und Richter und persönlich kaum Einem nahestehend, vollendete er sein gewaltiges Lebenswerk früher als die Älteren. Auf die ersten Anfänge im Umrißstil, im »Rheinischen Sagenkreis«, folgen einige der Holzschnitte für die Marbachsche Nibelungenausgabe. Rethel übertraf seine Mitarbeiter sowohl an dramatischer Straffheit der Komposition wie an geschickter Vereinigung von Bild und Buchseite. Seine Hauptwerke sind die Totentanzholzschnitte: die beiden allbekannten Einzelblätter »Der Tod als Freund« und »Der Tod als Feind« und die Folge von 6 Holzschnitten: »Auch ein Totentanz« ⟨Abb. 340⟩, eine ergreifende Illustration des Volkskampfes von 1848. So sehr gerade Rethel mit linearer Ökonomie auf die Technik des Holzschnittes Rücksicht nahm, so verdienen doch die beiden verständnisvollen Holzschneider der Romantiker, Bürkner und Gaber, genannt zu werden. Wie Rethels großer Monumentalstil ihn zum historischen und epischen Stoff trieb, so war Führich der zarte Darsteller der biblischen Legenden und kindlicher Gläubigkeit. Die Beiden aber, die, eigener Anlage folgend, mit ihren Holzschnittzeichnungen das innigste Wesen der deutschen Volksseele entschleierten und breiten Massen eine edle Kunst zum täglichen Brot machten, waren Moritz von Schwind ⟨1804–1871⟩ und Ludwig Richter ⟨1803–1884⟩. Schwind, von dessen Steindrucken bereits die Rede war, der auch allerliebste Radierungen gemacht hat, illustrierte die deutschen Märchen, die wir uns nicht mehr anders als mit seinen Holzschnitten verbildlicht vorstellen mögen. Richter aber, das rührende große Kind, das

uns in seinen Lebenserinnerungen das keuscheste Denkmal eines Künstlerbekenntnisses geschenkt hat, wurde der unermüdliche Schilderer des deutschen Volks- und Kinderlebens. Fern allem Naturalismus, ihre lieben Themen mit immer neuer Erfindung wendend, jeder in seiner Art seinen Stil aus dem krausen Schnörkelwerk der romantischen Arabeske entwickelnd, welche Landschaft und Figur zu bildlichen Zieraten behaglicher Poesie miteinander verspann, haben Beide seit der Mitte des Jahrhunderts die Märchen-, Geschichten- und Bilderbücher des deutschen Volkes ausgeschmückt. Schwind wurde der Klassiker des deutschen Bilderbogens. Sein gestiefelter Kater (Abb. 341) ist das klassische, von jedem deutschen Kinde abgelesene Beispiel romantischer Bilderzählung. Der ganze Stoffreichtum ist zu einem vielfältigen Ornament kunstreich verknüpft. An die Münchner Bilderbogen hat auch später so mancher deutsche Zeichner seine Arbeit gewandt, so der Münchener Adam Oberländer, der Humorist des Tierlebens, und Wilhelm Busch, dessen humoristische Bilderdichtungen unvergleichliche Einheiten sparsamster Prägnanz sind.

Die Anlage des Buches verbietet mir eine ausführliche Behandlung der modernen deutschen Graphik. Ich möchte nur versuchen, die führenden Meister zu kennzeichnen. Wenn ich außer diesen einige weitere Namen nenne, so geschieht das, um das Bild zu beleben, nicht um es zu vervollständigen. Ich bin überzeugt, daß jeder Andere eine andere Wahl getroffen hätte.

Lange bevor in Deutschland die Übersättigung mit der historischen Kunst die realistische Bewegung auslöste, welche an Stelle der Vergangenheit sich der Gegenwart zuwendete und alles Sichtbare für interessant erklärte, hatte Menzel ein viel tiefer liegendes Problem für sich selber ans Licht gehoben, hatte das natürliche Momentbild sehen gelernt und die Luft als malbar erkannt. Erst nach seinem Tode ist man gewahr worden, daß er die Erkenntnisse des Impressionismus, die von den französischen und holländischen Freilichtmalern ausgebreitet wurden, in der Stille vorweggenommen hatte. Diese Bewegung hat bis in neuere Zeit Geltung behalten, und ihr natürliches Wachstum wird auch wohl nie ganz unterdrückt werden können. Es ist selbstverständlich, daß auch die Graphik, zu deren Hauptzielen es gehört, die natürliche Farbigkeit, die Darstellung des Lichtes und der Luft, der Bewegung auf ihre bescheidenen Ausdrucksmittel zurückzuführen, an den neuen Bestrebungen teilnahm. Menzels Radierungen zeigen bereits den Nutzen seiner Studien. Aber nicht alle deutschen Künstler folgten der neuen Richtung. Aus der echt deutschen Eigenschaft, erst zu denken und dann zu sehen und das zu bewundern, was nicht einfach zu verstehen ist, erklärt sich die Verehrung des Max Klinger, der so völlig im Bann seiner gewaltigen Stoffe stand, so sehr Denker war, daß der rein künstlerische Teil dagegen zurücktritt. Es war ein Unglück, daß dieser tief und ernst denkende, durchaus ehrliche Mensch sich berufen glaubte, den höchsten künstlerischen Zielen nachzustreben. Sein

Künstlertum wird von seinem eigenen Büchlein über Malerei und Zeichnung, in dem neben viel grundsätzlich Richtigem auch manches Falsche steht, z.B. die verkehrte Abgrenzung der malerischen und zeichnerischen Aufgaben nach Stoffen, geradezu widerlegt. Von dem Wesen der »Griffelkunst«, wie er die von ihm umschriebene Kunst der Zeichnung nannte, besaß er selbst so wenig, daß seine graphischen Arbeiten auch Reproduktionen nach Gemälden sein könnten. Seine graphische Ausdrucksweise ist unpersönlich, seine Zeichnung glatt, die gewaltigen kosmischen Probleme, die zu gestalten er unternahm, erstarren unter seinen Händen in posierter Theatralik. Sein ehrliches Ringen galt nicht der Form, für die er kein eigenes Organ besaß, sondern dem Stoff. Es ist aber schon viel, wenn man einem Künstler die völlige Ehrlichkeit zugeben kann. Seine eigene Erschütterung ist in vielen seiner Werke zu fühlen und macht sie unvergeßlich. Sein Opus »Vom Tode, II.Teil« scheint mir unter seinen graphischen Arbeiten das bedeutendste zu sein. Die Folge der Brahmsphantasie, so kühne Visionen sie auch enthält, so packend auch das eine oder andere Blatt ist, zeigt peinlich, wie des Meisters künstlerischer Wuchs an seinen großen Plan nicht heranreichte. Jede Einzelheit ist für sich erdacht und bleibt einzeln. Eine Fülle großartiger Ideen verpufft stillos. Auch die Folge »Vom Tode« ist nicht von einheitlichem Guß, sondern in jahrzehntelanger Quälerei entstanden. Doch befinden sich unter den früheren Blättern der Folge zwei, die mit Macht die tiefe Empfindung des Schöpfers auf den Beschauer übertragen. In dem Stich »An die Schönheit« ⟨Abb. 355⟩ ist das Erschauern, die Beklemmung und Befreiung des Sterblichen vor der heranströmenden Größe des Meeres mit suggestiver Kraft ausgedrückt. An Stimmungsgehalt ist das andere Blatt »Mutter und Kind« ⟨Abb. 353⟩ noch reicher. Über der süßen erlösten Schönheit in dem Gesicht der Mutter mit dem unsäglich zarten Schmerzenszuge und über dem Kindergesicht, in dessen unbewußt schmerzlichem Ausdruck ein unirdisches Ahnen seiner Verlassenheit liegt, kann man den ungesunden barocken Schwulst des ganzen Bildes fast vergessen. Klinger ist keiner der Meister, die aus einem scheinbaren Nichts mit einfachen Mitteln Großes schaffen. Er braucht einen großen dramatischen Apparat und wie sein eigenes, so ist auch das Interesse des Beschauers im Wesentlichen von dem Motiv bestimmt, das Klinger nicht immer mit Zurückhaltung gewählt hat. So wenig gegen seinen Drang zu sagen ist, über einen bloßen Sinnesausdruck hinweg große Symbole zu schaffen, so wird sein Werk — gerade seines anspruchsvollen Inhaltes wegen — dadurch im Werte herabgedrückt, daß er keine eigene künstlerische Form dafür gefunden hat, ja daß das ganze Werk erklügelt ist, statt einem natürlichen Bildnertriebe entsprungen zu sein.

Obwohl von Klinger beeinflußt, so doch ein echter Künstler, vor allem ein echter Graphiker, ist Karl Stauffer-Bern, der seine Radierungen mit dem Grabstichel in vielen Stadien durcharbeitete und trotz peinlichster Vollendung bis zuletzt

den anfänglichen großen Zug beizubehalten verstand. Wahre Juwele psychologischer Feinheit sind Leibls wenige, in altmeisterlich treuer Technik gearbeitete Radierungen. Ein Meister von starker Selbständigkeit ist der Badenser Fritz Boehle (1873–1916), der Schüler des Frankfurter Städel-Instituts war und dort ansässig blieb. Sein Können baut sich auf ein gründliches anatomisches Studium des Menschen- und Pferdekörpers auf. Er arbeitet das Körperliche in reliefartiger Rundung und Festigkeit heraus. Seine robuste Technik harmoniert mit der bäuerischen Schwerfälligkeit in den Motiven wie in der Gestaltung und Bewegung. Oft in behäbiger Weise karikierend, erreicht er in seiner mittleren Zeit eine hohe plastische Monumentalität und ein edles Maß der Raumfüllung. Doch bleibt ihm bis zum Schluß eine Starrheit des Figürlichen, die nicht unabsichtlich wirkt, eigen.

Seit der Blüte der holländischen Malerei ist die Darstellung der Landschaft nicht in so hohem Maße gepflegt worden wie im Zeitalter des Impressionismus, und nur einen oder zwei Namen kann ich aus der Zahl der bedeutenden deutschen Landschaftsgraphiker herausgreifen. Hans Thoma hat in seine weitsichtigen süddeutschen Landschaften die innige und zu Herzen gehende Ehrlichkeit gelegt, die aus seinem Selbstbildnisse spricht (Abb. 362 u. 363). Mensch und Werk gehören eng zusammen. Seine allegorisch-figürliche Graphik leidet unter einer Leere; die Kompositionen sehen aus, als wenn sie vergrößert wären. Neuerdings hat auch er, dem Zuge der Zeit folgend, seine Technik und seinen Stil geändert. Kräftiger als der weiche, durchaus lyrische Thoma faßte Toni Stadler die Landschaft an, ohne freilich als Graphiker ganz seine malerische Höhe zu erreichen. Ein hoher geistiger Gehalt zeichnet die edlen Landschaften und figürlichen Radierungen des ehemaligen Führers der einflußreichen Karlsruher Künstlergruppe, Leopold Grafen von Kalckreuth, aus. Seine Persönlichkeit ist stark genug, um aus Eigenem mehr als nur das Zufällige eines Naturbildes zu geben (Abb. 360).

Käte Kollwitz, eine Schülerin Stauffer-Berns, ist im Gegensatz zu Klinger ein treffliches Beispiel, wie ein echter Künstler bei starker Interessiertheit für das Stoffliche das Tendenziöse seiner Motive durch hohes bildnerisches Vermögen bändigen kann. Sie ist eine reine Graphikerin. Eine hohe sittliche Kraft zeichnet sie von Anbeginn aus. Ihre frühen, sehr seltenen Blätter erinnern in ihrer bescheidenen Haltung und feinlinigen Technik ein wenig an Leibl. Ihr Werk ist die künstlerische Verklärung des schweren Lebens der Unterdrückten. In der Veredlung der Szenen tiefer Erregung, die sie darstellt, ist wohl der Grund zu suchen, warum die mächtigen Folgen »Weberaufstand« und »Bauernkrieg« in unserer Zeit der Gährung nicht als Reizmittel benutzt worden sind. Vor einigen Kraßheiten der Bewegung und Beleuchtung scheut die Künstlerin, die eine mannhafte Art hat, nicht zurück. Die Einheitlichkeit der Folge des Bauernkrieges hat durch den Trieb, stark zu

erschüttern, einigermaßen gelitten, etwas Unausgeglichenes bekommen. Die Künstlerin stellt höchste Ansprüche an sich. Außer den beiden genannten Folgen hat sie wenig für gewichtig genug gehalten, um es an die Öffentlichkeit zu geben. Ihr Werk ist voll »verworfener« Platten. Sie bearbeitet ein Thema immer wieder, läßt es auch fallen, wenn sie zu keiner befriedigenden Lösung gelangt. Ihre graphische Sprache ist natürlich und sinngemäß. Bei geruhigen Darstellungen bedient sie sich einer außerordentlich sorgfältigen Zeichenweise, während die eigene Anteilnahme sie bei bewegten Szenen zu einer ganz freien, eiligen Behandlung hinreißt (Abb. 366).

Den Beschluß unserer Bilderreihe macht eine Auswahl aus den gedruckten Werken der drei Hauptmeister der Berliner Sezession, Liebermann, Corinth und Slevogt. Max Liebermann war der erste Deutsche, der unter den Eindrücken der großen Holländer alter und neuer Zeit, vielleicht aber noch mehr belehrt durch das holländische Land selber, die Vibrationen des Atmosphärischen festbannte. Man sollte kaum glauben, wie spät das Interesse für die Radierung wieder erwacht ist. Liebermann war ihr Bahnbrecher für die neue deutsche Graphik. Er geht weit in der Begrenzung des Bildbegriffes. Man wird unter seinen Handzeichnungen Manches finden, was nach geläufigen Begriffen völliger geschlossen aussieht, als manche seiner graphischen Arbeiten. Seine frühesten, von der Photographischen Gesellschaft gesammelt herausgegebenen Radierungen, in ihrem die Technik der Skizze auf die Platte übertragenden Stil etwas Neues, sind zur Zeit ihrer Entstehung als peinlich empfunden worden. Liebermann hat eine mehr und mehr nervöse, die angespannte, hitzige Arbeit verratende Linie bekommen, welche einen erregt und in die Bewegung mit hineinreißt, vielleicht die ausdrucksreichste Linie, die ein Lebender besitzt. Sie hat nicht das Spritzige, Glitzernde wie die Slevogts, wühlt aber tiefer, ist ernster und eindringlicher, dem Gefälligen ebenso wenig Zugeständnisse machend wie Corinth, aber feinnerviger und vor Brutalitäten scheuer als Jener. Doch darf man nicht sagen, daß er der Wahrheit seiner Gesichte ein Mäntelchen umhinge. Seine summierende, vereinfachende Art zu sehen ist unvergleichlich. Zu allen Zeiten hat man, durch eigene Veranlagung und den Zeitstil beeinflußt, verschieden gesehen. Die Bedeutung der einzelnen Meister des Impressionismus, die nicht durch Erfahrung oder Überlegung das Naturbild bereichern wollen, liegt in der Originalität des Sehens. Jeder gibt, wie er es sieht, das natürliche Gewächs, ohne es durch eine auf landläufige Schönheit gerichtete lineare oder farbige Umbildung zu stilisieren, unbeschadet natürlich der eigenen Ausdrucksweise und Formbegriffe. Liebermann und Menzel, so himmelweit sie sich voneinander unterscheiden, sind verwandt in der unerbittlichen Ehrlichkeit gegen sich selber, die einem Problem mit zäher Beharrlichkeit, ja mit Ingrimm nachgeht, bis jede Möglichkeit der Lösung erschöpft ist. Es ist nicht sicher, daß die letzte Lösung immer die richtige sei. Es müssen eben alle

Möglichkeiten durchkombiniert werden, wie im Schachspiel. Seine suggestive Art, Anweisungen auf die Räumlichkeit zu geben, läßt ein Blatt, das eigentlich ein Nichts ist, wie die Dünen bei Katwijk (Abb. 367), so reich erscheinen. Die Harmonie des Bildlichen, der Reiz des Atmosphärischen, die Anleitung des Auges, das dem Wagen auf seinem unebenen Wege folgt, folgen muß, ist auf ungreifbare Weise vollkommen. Sein Strich wird immer beredter, seine Mittel einfacher. Mit derselben Eindringlichkeit wie die Natur beobachtet er das menschliche Modell als bewegten Körper, stets bemüht, ihn in der Unbefangenheit und ohne Hemmung durch bewußte Pose zu erfassen. Die eigene Person ist ihm das immer wieder zu Rate gezogene Modell. Mehr und mehr zieht er in äußerster Sparsamkeit das Beabsichtigte in wenige Striche zusammen, deren Wechsel im Ausdruck und Intervall die frühere Vielfältigkeit ersetzen muß. Seine Kunst wird immer abstrakter. Seine Landschaften, Personen, Tiere sind nicht Porträts, sondern die Gattung an sich, über die einmalige Form hinausgehoben. Nicht Naturabmalen, nicht Naturalismus, sondern Zurückführung der natürlichen Form auf die einfachsten Bedingungen. Dabei ist Form und Stil nicht erklügelt. Dazu ist zuviel Kampf in seiner ganz unmittelbaren Schaffensweise. Den Steindruck hat Liebermann hauptsächlich im letzten Jahrzehnt gepflegt, die bequeme Technik, die vielleicht nicht den gleichen graphischen Wert besitzt wie die nuancenreichere, kunstvollere Radierung. Er ist neuerdings auch Illustrator geworden, ist aber zu sehr von der Anschauung abhängig, als daß Phantasie und Erfindung sich aus so schrankenlos sprudelndem Born ergießen könnten wie bei Slevogt. Ein besonderes Verdienst ist seine Bemühung um den künstlerischen Holzschnitt als Illustrationstechnik. Der Meister strebt noch heute ohne Ermüden weiter, jede neue Aufgabe wie ein unlösbares Problem mit altem Eifer umstreitend.

Lovis Corinth war neben Liebermann eine der treibenden Kräfte der Berliner Sezession. Die in Paris von den großen Vlamen, vor allem von Rubens gewonnenen Eindrücke wurden von der urwüchsigen Kraftnatur wie selbstverständlich eingesogen. Die schonungslose Darstellung schwerer Frauenleiber mag den Zeitgenossen des Rubens ähnlich erschreckend gewesen sein, wie dem Unvorbereiteten etwa Corinths Frauenakt im Dresdener Museum. Er wählt seine Objekte nach seiner Natur und seinem rein künstlerischen Triebe, und diesem muß es entsprechen, daß er Allzufleischliches betont, statt es niederzuhalten. Alles Gemalte und Graphische ist materiell und mit einem imposanten Können dargestellt. Ehrlicher und kunstbegeisterter ist nie geschaffen worden. Hier gibt ein ganzer und mächtiger Bildner, ohne schön zu färben, als Mensch sich selber. Die Grenzen graphischen Stiles liegen seiner gewalttätigen Natur in weiterem Umkreise als Anderen. Flüchtigste Skizzen können ihm, aus irgend einem Grunde, der Vervielfältigung wert scheinen. In neuester Zeit scheint er der Graphik erhöhte Wichtigkeit beizu-

legen. Neben leuchtenden Sachen mit starker Gratwirkung (»Die drei Grazien« 1920) stehen Arbeiten von roher Linie, ohne Rücksicht auf Verzeichnungen. Er verzichtet zuweilen überhaupt auf klare Formen, neigt auch dazu, Gesehenes zu verhäßlichen. Seine farbigen Steindrucke — das Hohelied, Im Paradies u. a. — entsprechen seiner sinnenfrohen Art vielleicht eher als seine Radierungen, wie denn überhaupt die blühende Farbe zu sehr zum Wesen seiner Kunst gehören mag, als daß er in der Beschränkung der graphischen Kunst seine letzten Ziele anstreben könnte. Corinth ist eine uns Zeitgenossen schwer faßbare Künstlerpersönlichkeit, in deren freie Formensprache ein akademischer Zug einen seltsamen Zwiespalt trägt; sie abschließend zu bewerten bleibt einer Zeit vorbehalten, die mehr Abstand nehmen kann.

Neben Liebermann hat Max Slevogt unter den deutschen Graphikern von heute den größten Ruf und die weiteste Wirkung. An seine Fersen hat sich mehr oder weniger offen ein ganzer Schwarm von Nachahmern geheftet, die zum Teil schon selber an erster Stelle genannt werden, ihr Bestes aber doch diesem großen Licht entlehnt haben. Slevogt hat wohl unter allen lebenden Künstlern die beweglichste Phantasie und eine besonders gehorsame Bildnerkraft. Das Blitzartige des Einfalles scheint auch der Ausführung den Charakter der Improvisation zu geben. Seine langen Folgen können ebensowenig langweilig werden wie Menzels Bilder zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen. Sein Material für die Illustration ist der schnell fördernde Steindruck. Er besitzt ein Temperament von ähnlichem Drang wie Corinth, aber unendlich verschieden in der Auswertung. Statt rücksichtsloser Gewalt eine den Urdrang durch allerfeinste Kultur voll Schönheitsinnes zähmende Hand mit einem seidenweichen Anschlage. Seine Gabe, Impressionen blitzschnell festzuhalten, spitzt sich dahin zu, feingerundete Bilder auf kleinsten Raum zu bannen. Dem von der Fülle der Ideen Überquellenden sind Zeichnung und Graphik eine Kunstform, die als notwendige Ergänzung neben der Malerei stehen muß. Seine Illustration, die mehr und mehr in den Vordergrund seines enorm anschwellenden graphischen Werkes tritt, ist nichts Äußerliches, nicht ein Buchschmuck gewöhnlicher Art, sondern das Resultat eines tiefen Versenkens in das Wesen des gewählten Autors. Die Bilder formen sich ihm durchaus nicht immer aus den sachlich oder dichterisch wichtigsten Stellen. Er scheint die Werke, die er illustrieren will, vorschaffend als Bilderschriften zu lesen. So dicht die künstlerische Niederschrift der Konzeption folgen mag, so ist sie doch so edel und überlegen zusammengefaßt, daß kaum je der Eindruck der Flüchtigkeit sich aufdrängt. Die Idee wird mit großem Ernst zum Kunstwerk verdichtet. Eine exakte und erschöpfende Darstellung wird nicht angestrebt. Sie wird in suggestiv richtig wirkender Reduktion auf ein Weniges zusammengezogen. Ein paar lichte Flecken, ein paar scheinbar flüchtige, aber zielsicher gewählte Komplexe von Strichelungen halten die Bewegtheit des natürlichen

Lebens fest. Einige der großen Blätter der Achillfolge ⟨Abb. 383⟩ zeigen auffällig diese Gabe, den Beschauer magnetisch in die in der Schwebe festgehaltene Bewegung hineinzuziehen. Hier, wie überall, eine fabelhafte Leichtigkeit in der Handhabung aller Kunstmittel. Die Folge der »Gesichte«, von Goyascher Bitterkeit, ist eine Ausnahme in seinem Werk. Das Lichte herrscht sonst vor. Mit den Radierungen zur Zauberflöte führt die Leichtigkeit des Schaffens den Meister meines Erachtens über die Grenzen des graphischen Stiles hinweg. Die Einheit von Buch und Bild hat ihn nicht viel bekümmert, sicher nicht bei der – frühen – Illustrierung des Lederstrumpf. Der Zwiespalt zwischen den zeitungsmäßig in zwei Kolumnen gesetzten Riesenseiten und den Bildern ist beleidigend. Diese sind an sich um so erfreulicher; sie enthalten hinreißend schöne Landschaften. Die neueren Werke Cellini und Cortez zeigen die Abbildungen im Buch gefestigt. Die Federzeichnungen zum Cortez erinnern hin und wieder, was der Künstler – mit Unrecht – vielleicht nicht gern hört, an Doré..

Slevogt ist ein Meister des 20. Jahrhunderts und steht in der Vollkraft seines Schaffens, doch wäre es mir, trotz der historisch gerichteten Anlage dieses Buches, unnatürlich vorgekommen, ihn nicht neben den anderen uns groß erscheinenden Zeitgenossen zu nennen. Was ihrem Schaffen das besondere Wesen gibt, ist die Auflösung der Linie. In der Natur gibt es keine Geraden und überhaupt keine zusammenhängenden Linien. Das Licht zerfrißt sie, und der Wechsel der Farbe und des Lichtes, nicht die Linie, grenzt die Flächen gegeneinander ab. Diese Erkenntnis auf die Malerei, ja auch auf die Zeichnung übertragen zu haben, die Empfindlichkeit für die Farbigkeit und Beweglichkeit der Natur sind die Errungenschaften, welche dem Zeitalter des Impressionismus eine bleibende Wichtigkeit sichern. Daß die bis aufs Äußerste gesteigerte nervöse Sensibilität des Sehens schließlich eine Gegenbewegung auslöste, sollte nicht wundernehmen. Diese ist eine Auflehnung gegen eine Überfeinerung, die anscheinend nicht mehr zu überbieten ist. Der Wert der heutigen Abkehr von der raffiniert scheinenden Naturnachbildung wird dadurch beeinträchtigt, daß sie, wie die planmäßige Ernüchterung, die auf das Rokoko folgte, von Leuten ausgeht, die naiven Urbildern nachstreben, selber aber mit dem Raffinement der eigenen Zeit belastet sind. Wir wissen nicht, wieviel von dem Formalismus der modernsten Kunst als bleibendes Gut dauern wird. Das Recht der eigenen Meinung soll sich niemand nehmen lassen, auch nicht das, seine Meinung zu ändern. Schon jetzt sehen wir, daß Mancher, der sich enthusiastisch für den Expressionismus und seine Begleiterscheinungen einsetzte, nunmehr behutsam Abstand zu gewinnen sucht. Die Natur ist unausschöpfbar. Hoffen wir, daß eine künftige Generation, die ihr Schaffen auf eine natürliche Grundlage stellt, unbekümmerter als ein Teil der jetzigen, die für die Naturform einen künstlerischen Ersatz finden will, aus dem Schaffen der Heutigen doch einen Nutzen ziehen könne.



Holzschnitt. Schreiber 1719 290×187 mm

Abb. 1. Unbekannter Meister. Die heilige Veronika mit dem Schweißtuch. Um 1400



Holzschnitt. Schreiber 402 194×131 mm

Abb. 2. Unbekannter Meister. Kreuzigung. Anfang des 15. Jahrhunderts



Holzschnitt 269×399 mm

Abb. 3. Unbekannter Meister. Die Kreuztragung. Um 1400



Holzschnitt. Schreiber 283×201 mm

Abb. 4. Unbekannter Meister. Der heilige Christoph. Anf. des 15. Jahrhunderts



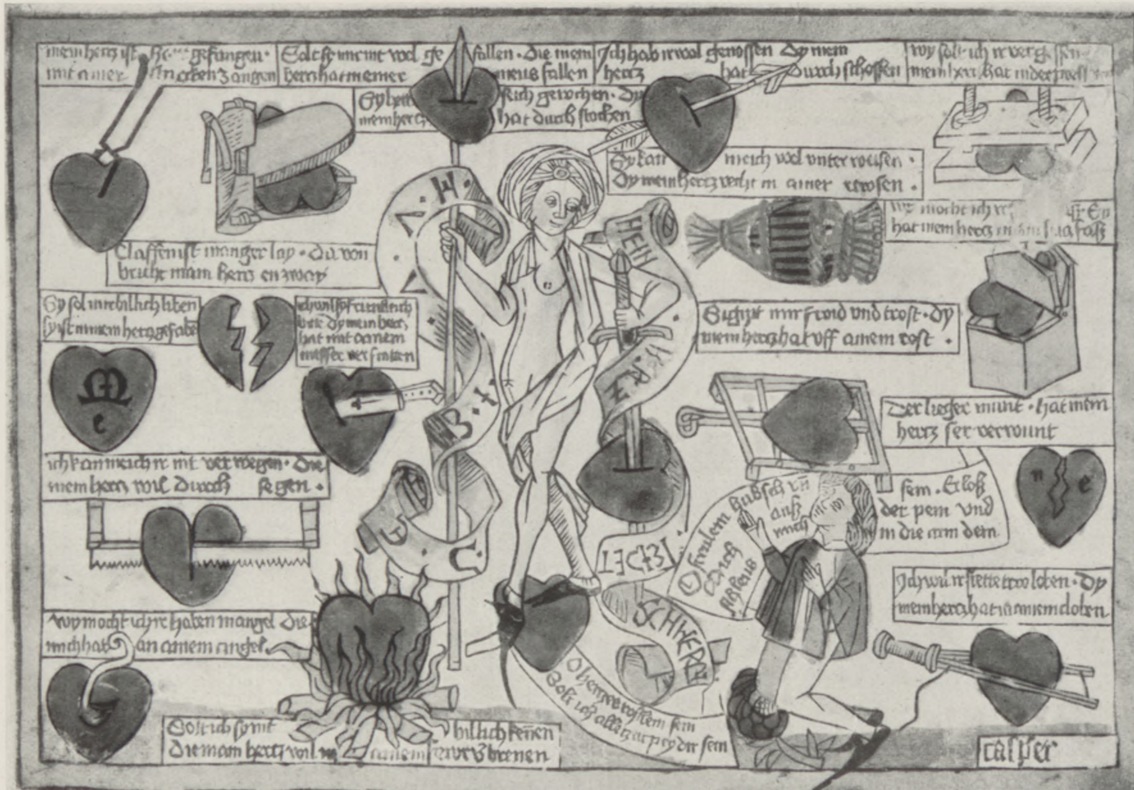
Holzschnitt. Schreiber 1607 250×175 mm

Abb. 5. Die heilige Margarete. Mitte des 15. Jahrh.



Schrotblatt. Schreiber 2709 240×172 mm

Abb. 6. Der heilige Michael. Mitte des 15. Jahrh.



Holzschnitt. Schreiber – 253×367 mm

Abb. 7. Meister Casper. Die Macht der Venus. Mitte des 15. Jahrhunderts



Holzschnitt. Schreiber 1283 263×187 mm

Abb. 8. Unbekannter Meister. Die heilige Brigitte. 2. Hälfte des 15. Jahrh.



Holzschnitt. Schreiber IV. S. 165 252×195 mm

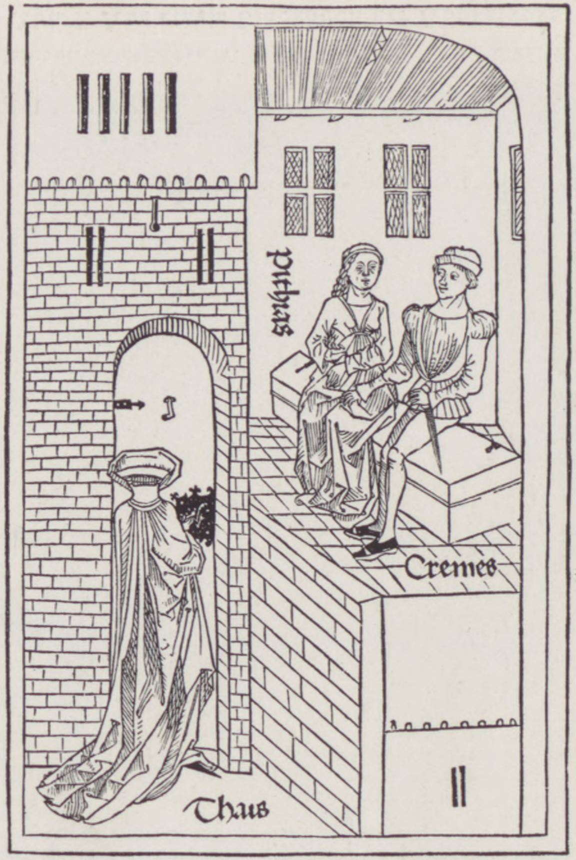
Abb. 9. Aus einem Blockbuch der Apokalypse



Holzschnitt. Schreiber IV. S. 234 210×150 mm

Abb. 10. Aus dem Blockbuch: Decalogus (Zehn Gebote)

Mitte des 15. Jahrhunderts



Holzschnitt 189 × 124 mm

Abb. 11. Aus Terenz, Der Eunuch. Ulm 1486



Holzschnitt 78 × 142 mm

Abb. 12. »Von frumben frauen.«
Aus Boners Edelstein. Bamberg. Um 1460



Holzschnitt 80 × 115 mm

Abb. 13. »Von der beschwärd der gemahelschaft.«
Aus: »Spiegel d. menschl. Lebens.« Augsburg 1479



Holzschnitt Originalgröße

Abb. 14. Die Hochzeit zu Cana. Aus Drachs Spiegel menschlicher Behaltnuß. Speyer 1480



Holzschnitt 75×110 mm

Abb. 15. Simson und Delila. Aus Brants Narrenschiff. Straßburg 1497



252 × 190 mm

Abb. 16. Titelholzschnitt zu Breydenbachs Peregrinationes. Mainz 1486

Abb. 17



118 × 188 mm

Abb. 18



107 × 193 mm

Abb. 19



127 × 225 mm

Moses vor dem feurigen Busch. Holzschnitte aus der Kölner Bibel ⟨1479⟩ der Lübecker Bibel ⟨1494⟩ und Schedels Chronik ⟨Nürnberg 1493⟩



Holzschnitt 196×142 mm

Abb. 20. Titelbild aus: Augustinus, De civitate dei. Basel 1489



Holzschnitt 115×83 mm

Abb. 21. »De aura astrologie«. Aus Brants Narrenschiff. Basel 1494



Kupferstich. Lehrs 48 I 136×90 mm

Abb. 22. Meister der Spielkarten. Blumen-Dame



Kupferstich. Lehrs 2 102×79 mm

Abb. 23. Meister von 1446. Die Geißelung Christi



Kupferstich. Lehrs 11 218×149 mm

Abb. 24. Meister des Johannes Baptista. Der Täufer in der Wüste



Kupferstich. Lehrs 83 — 219×162 mm

Abb. 25. Meister ES. Der große Hortus conclusus. ⟨Madonna im Garten⟩



Kupferstich. Lehrs 75 146×105 mm

Abb. 26. Meister ES. Der kleine Hortus conclusus



Kupferstich. Lehrs 210 125×79 mm

Abb. 27. Meister ES. Der Ritter und seine Dame



Kupferstich. Lehrs 76 153×109 mm

Abb. 28. Meister ES. Madonna. 1467



Kupferstich. Geisberg 7 144×112 mm

Abb. 29. Israhel van Meckenem. Simson



Kupferstich. Geisberg 407 167×118 mm

Abb. 30. I. van Meckenem. Musizierendes Paar



Kupferstich. Bartsch 31 174×110 mm

Abb. 31. Martin Schongauer. Madonna auf dem Halbmond



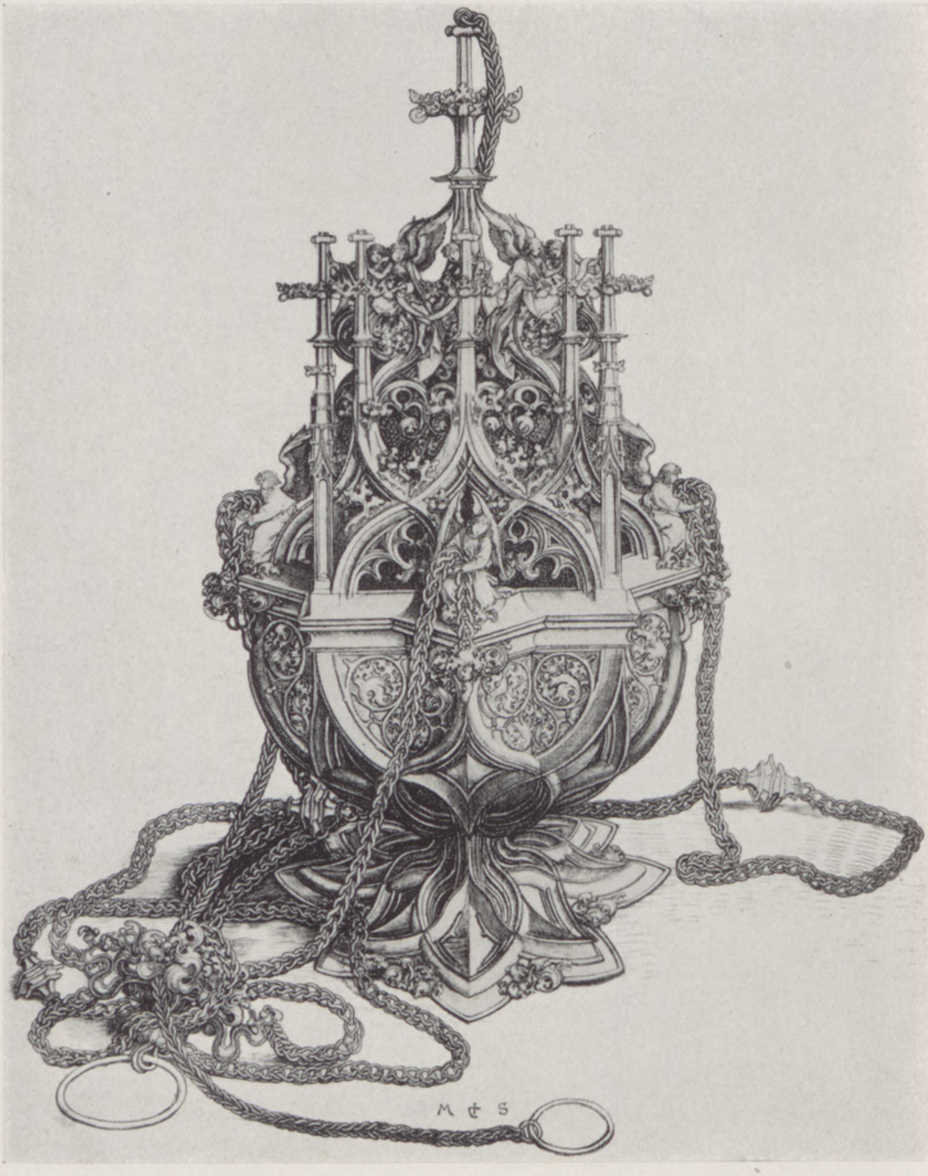
Kupferstich. Bartsch 16 166 × 120 mm

Abb. 32. Martin Schongauer. Kreuztragung



Kupferstich. Bartsch 32 — 171 × 123 mm

Abb. 33. Martin Schongauer. Madonna im Hofe



Kupferstich. Bartsch 107 — 305×211 mm

Abb. 34. Martin Schongauer. Ein Räucherfaß



Kupferstich. Bartsch 1 225×170 mm

Abb. 35. Meister Lcz. Christus und der Versucher



Kupferstich. Bartsch 3 189×118 mm

Abb. 36. Veit Stoß. Madonna mit dem Apfel



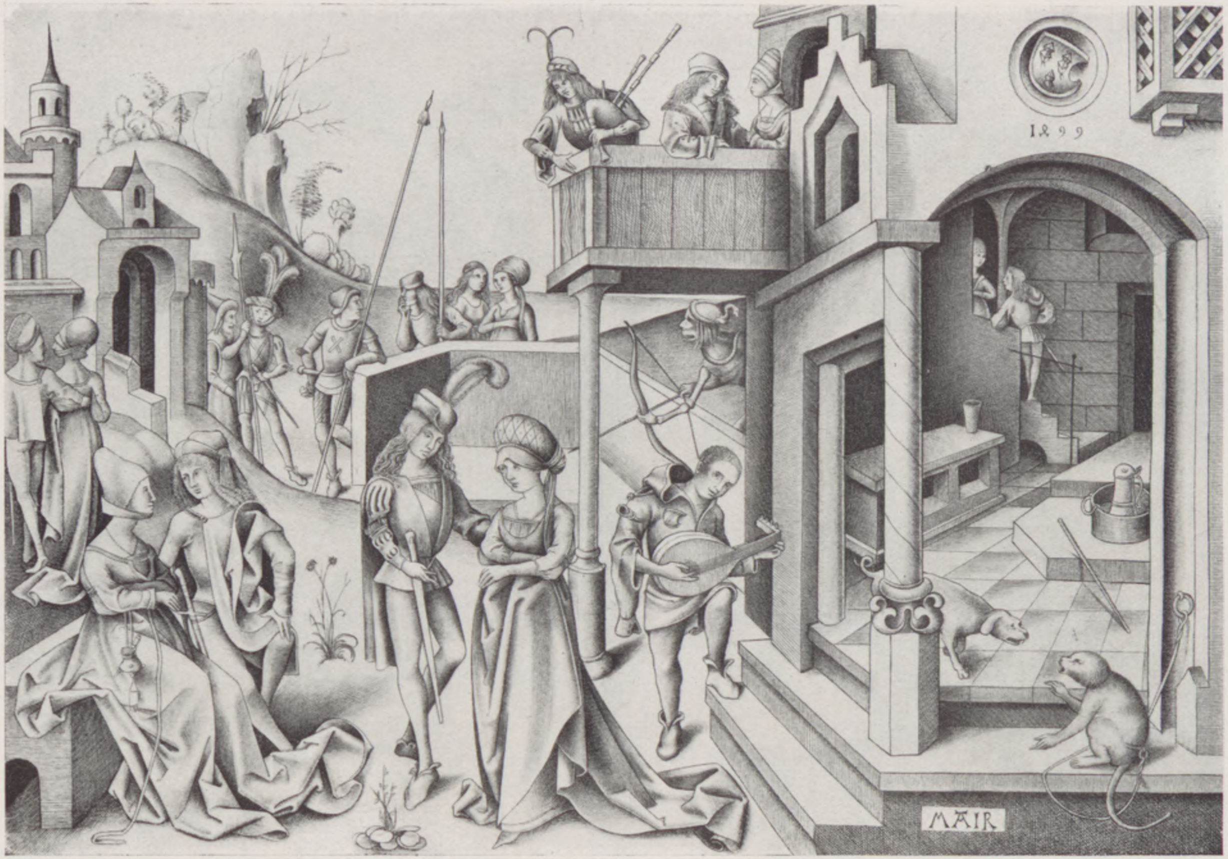
Kupferstich (Nadelarbeit). Lehrs 33 141 × 114 mm

Abb. 37. Meister des Hausbuches. Der heilige Georg



Kupferstich. Lehrs 58 141 × 85 mm

Abb. 38. Meister des Hausbuches. Jüngling und Tod



Kupferstich. Bartsch 10 — 242 × 343 mm

Abb. 39. Mair von Landshut. Die Todesstunde



Kupferstich. Bartsch 15 156×117 mm

Abb. 40. Meister MZ. Liebespaar im Gemach



Kupferstich. Passavant 61 120×87 mm

Abb. 41. Meister WB. Kopf einer Frau



Holzschnitt 211 × 135 mm

Abb. 42. Albrecht Dürer. Kreuzigung. Straßburg 1493



Holzschnitt. Bartsch 66 395×282 mm

Abb. 43. Albrecht Dürer. Die Engel, die Winde anhaltend. 1498



Holzschnitt. Bartsch 28 — 391×280 mm

Abb. 44. Albrecht Dürer. Das Männerbad



Kupferstich. Bartsch 44 240×186 mm

Abb. 45. Albrecht Dürer. Die heilige Familie mit der Heuschrecke



Kupferstich. Bartsch 86 109×77 mm

Abb. 46. Albrecht Dürer. Drei Bauern



Kupferstich. Bartsch 82 107×77 mm

Abb. 47. Albrecht Dürer. Reiterin und Landsknecht



Kupferstich. Bartsch 28 248×190 mm

Abb. 48. Albrecht Dürer. Der verlorene Sohn



Kupferstich. Bartsch 71 — 246×187 mm

Abb. 49. Albrecht Dürer. Das Meerwunder



Holzschnitt. Bartsch 13 387×275 mm

Abb. 50. Albrecht Dürer. Die Beweinung Christi. Aus der großen Passion



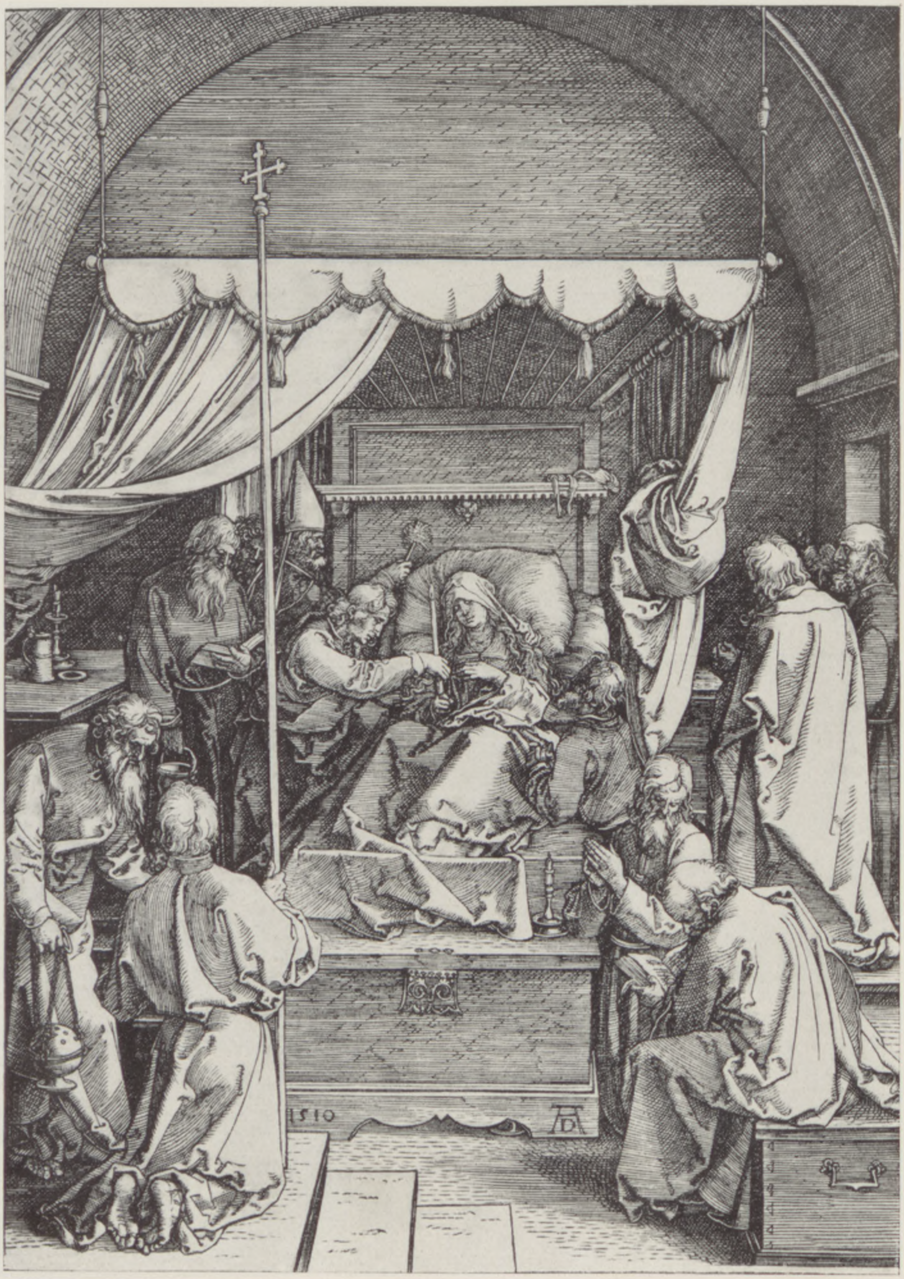
Holzschnitt. Bartsch 5 — 395 × 284 mm

Abb. 51. Albrecht Dürer. Das Abendmahl. Aus der großen Passion. 1510



Holzschnitt. Bartsch 80 297×210 mm

Abb. 52. Albrecht Dürer. Die Geburt der Maria. Aus dem Marienleben



Holzschnitt. Bartsch 93 — 293×206 mm

Abb. 53. Albrecht Dürer. Der Tod der Maria. Aus dem Marienleben. 1510



Holzschnitt. Bartsch 121 213×144 mm

Abb. 54. Albrecht Dürer. Die Himmelfahrt der Magdalena



Kupferstich. Bartsch 34 113×70 mm

Abb. 55. Albrecht Dürer. Die säugende Maria



Kupferstich. Bartsch 67 117×71 mm

Abb. 56. Albrecht Dürer. Hexe



Kupferstich. Bartsch 1 — 252×194 mm

Abb. 57. Albrecht Dürer. Adam und Eva. 1504



Kupferstich. Bartsch 14 115×71 mm

Abb. 58. Albrecht Dürer. Beweinung. 1507



Kupferstich. Bartsch 6 117×74 mm

Abb. 59. Albrecht Dürer. Christus vor Kaiphas. 1512

Aus der Kupferstich-Passion



Holzschnitt. Bartsch 23 127×97 mm



Holzschnitt. Bartsch 47 127×97 mm

Abb. 60. Albr. Dürer. Die Vertreibung der Händler

Abb. 61. Albrecht Dürer. Christus als Gärtner

Aus der kleinen Holzschnitt-Passion



Kaltnadelarbeit. Bartsch 59 208×185 mm

Abb. 62. Albrecht Dürer. Der heilige Hieronymus. 1512



Kupferstich. Bartsch 74 — 239 × 168 mm

Abb. 63. Albrecht Dürer. Die Melancholie. 1514



Kupferstich. Bartsch 39 148×100 mm

Abb. 64. A. Dürer. Madonna von Engeln gekrönt



Kupferstich. Bartsch 41 158×106 mm

Abb. 65. Albrecht Dürer. Madonna mit der Birne



Eisenradierung. Bartsch 26 185×134 mm

Abb. 66. Albrecht Dürer. Der Engel mit dem Schweißtuch Christi. 1516



Kupferstich. Bartsch 90 118×75 mm

Abb. 67. A. Dürer. Tanzendes Bauernpaar. 1514



Kupferstich. Bartsch 89 116×73 mm

Abb. 68. Albrecht Dürer. Marktbauern. 1514



Holzschnitt. Bartsch 154 414×319 mm

Abb. 69. Albrecht Dürer. Kaiser Max. 1519



Holzschnitt. Bartsch 139 — Breite des ganzen Zuges 468×2318 mm

Abb. 70. Albrecht Dürer. Der Triumphwagen des Kaisers Max. 1522



Holzschnitt. Bartsch 155 434 × 329 mm

Abb. 71. Albrecht Dürer. Bildnis des Ulrich Varnbüler. 1522



Kupferstich. Bartsch 52 119×75 mm

Abb. 72. Albr. Dürer. Der hl. Christoph. 1521



Kupferstich. Bartsch 46 122×76 mm

Abb. 73. Albr. Dürer. Apostel Philippus. 1526



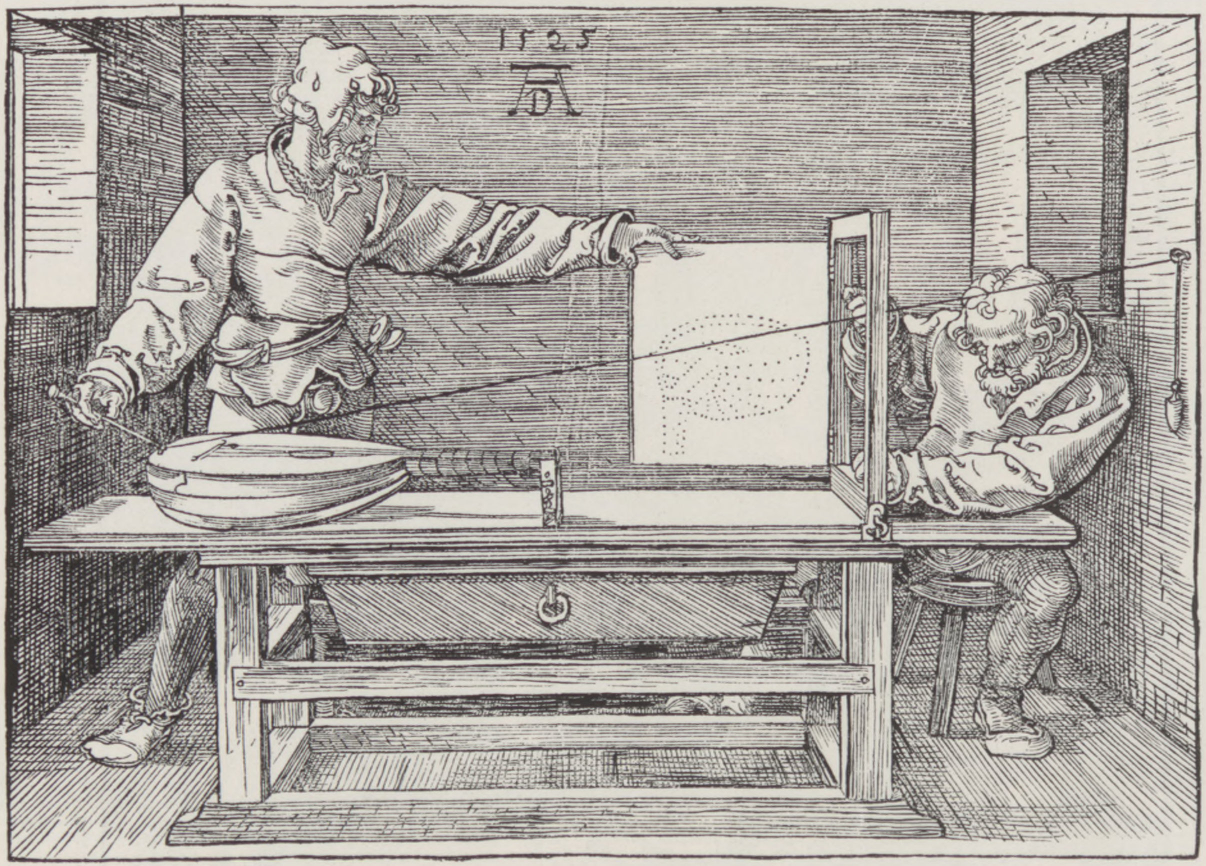
Holzschnitt. Bartsch 53 — 213×301 mm

Abb. 74. Albrecht Dürer. Das heilige Abendmahl. 1523



Kupferstich. Bartsch 104 188×122 mm

Abb. 75. Albrecht Dürer. Kurfürst Friedrich der Weise. 1524



Holzschnitt. Bartsch 147 — 131 × 183 mm

Abb. 76. Albrecht Dürer. Der Zeichner der Laute. 1525



Holzschnitt. Passavant III. S. 198 Nr. 224 296 × 260 mm

Abb. 77. Wolf Traut. Christi Abschied von seiner Mutter. 1516



Holzschnitt. Bartsch 36 117×77 mm

Abb. 78. Hans Springinklee. Der hl. Michael



Holzschnitt. Bartsch 33 259×165 mm

Abb. 79. Erhard Schön. Josua. 1524



Holzschnitt. Passavant 64 252 × 160 mm

Abb. 80. Hans Springinklee. Der heilige Hieronymus



Holzschnitt. Bartsch VII, S. 484, Nr. 1 — 338 × 238 mm

Abb. 81. Meister HK. Johannes auf Pathmos



Holzschnitt. Bartsch 37 231×151 mm

Abb. 82. Hans Leonhard Schäufelein. St. Rochus und Sebastian



Holzschnitt. Bartsch 40 241×218 mm

Abb. 83. Hans Leonhard Schäufelein. Veronika mit dem Schweißtuch



Holzschnitt. Passavant 12 329×227 mm

Abb. 84. Matthias Gerung. Madonna mit Heiligen. 1555



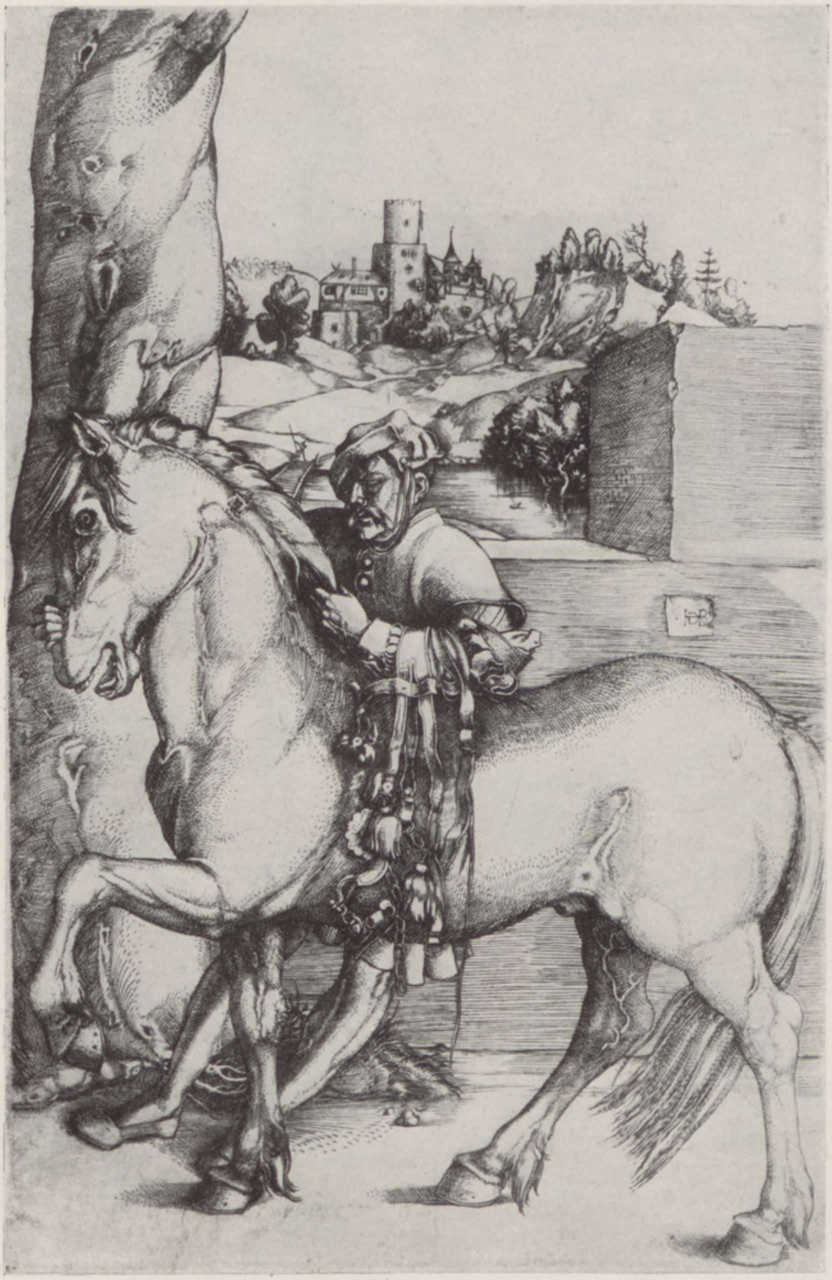
Kupferstich. Bartsch 1 — 167 × 126 mm

Abb. 85. Ludwig Krug. Die Geburt Christi. 1516



Holzschnitt. Passavant III, S. 204, Nr. 253 235×161 mm

Abb. 86. Hans Baldung Grien. Die Marter des heiligen Sebastian



Kupferstich. Bartsch 2 334×211 mm

Abb. 87. Hans Baldung Grien. Der Pferdeknecht



Holzschnitt. Bartsch 38 383×264 mm

Abb. 88. Hans Baldung Grien. Der heilige Christoph



Holzschnitt. Bartsch 48 334×237 mm

Abb. 89. Hans Baldung Grien. Aristoteles und Phyllis. 1513



Holzschnitt. Bartsch 4 — 221×153 mm

Abb. 90. Hans Baldung Grien. Die Vertreibung aus dem Paradies



Holzschnitt. Bartsch 43 222×153 mm

Abb. 91. Hans Baldung Grien. Die Himmelfahrt Christi



Holzschnitt. Bartsch 56 — 214×321 mm

Abb. 92. Hans Baldung Grien. Ein Blatt aus der Folge der Pferde. 1534



Holzschnitt. Merlo 337 159×119 mm

Abb. 93. Anton Woensam von Worms. Die Apostel Matthäus und Simon



Farbenholzschnitt. Bartsch 9 272×183 mm

Abb. 94. Hans Wechtlin. Alcon tötet die Schlange



Holzschnitt. Passavant 14 216×167 mm

Abb. 95. Hans Wechtlin. Die Verkündigung



Holzschnitt. Pauli 889 167×107 mm

Abb. 96. Hans Sebald Beham. Heilige Familie



Holzschnitt. Pauli 825 124×85 mm

Abb. 97. Hans Sebald Beham. Grablegung



Kupferstich. Pauli 176 48×73 mm

Abb. 98. H. S. Beham. Streitende Bauern



Kupferstich. Pauli 34 59×98 mm

Abb. 99. H. S. Beham. Der verlorene Sohn



Kupferstich. Pauli 9 — 105×85 mm

Abb. 100. Barthel Beham. Madonna am Fenster



Kupferstich. Pauli 94 — 108×81 mm

Abb. 101. Barthel Beham. Leonhard von Eck



Kupferstich. Bartsch 21 40×123 mm

Abb. 102. Meister JB. Kampf nackter Männer



Kupferstich. Bartsch 17 84×50 mm

Abb. 103. Meister JB. Luna. 1529



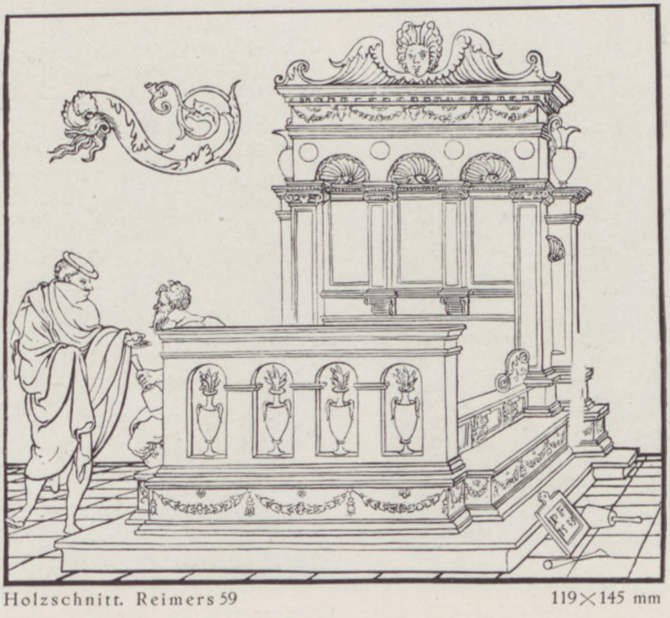
Kupferstich. Bartsch 70 119×74 mm

Abb. 104. Georg Pencz. Tomyris



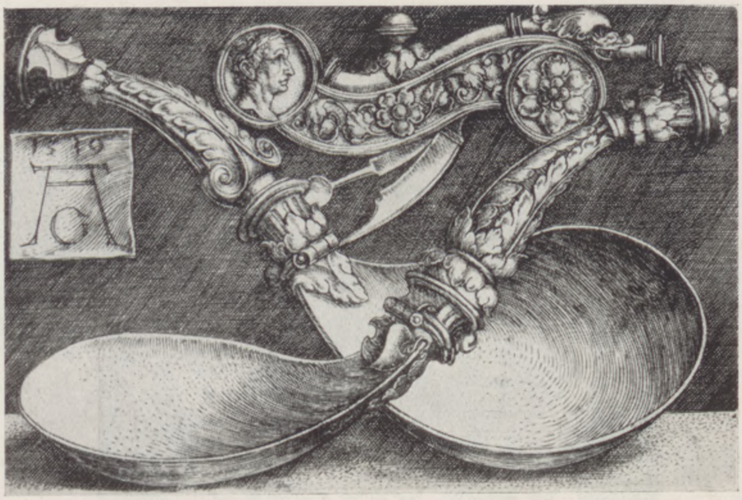
Holzschnitt. Reimers 81 82×88 mm

Abb. 105. Peter Flötner. Ornamentfüllung



Holzschnitt. Reimers 59 119×145 mm

Abb. 106. Peter Flötner. Prunkbett. 1533



Kupferstich. Bartsch 268 — 66×100 mm

Abb. 107. Heinrich Aldegrever. Zwei Löffel



Kupferstich. Bartsch 38 — 108×68 mm

Abb. 108. H. Aldegrever. Verkündigung



Kupferstich. Bartsch 170 — 117×79 mm

Abb. 109. H. Aldegrever. Hochzeitstänzer



Kupferstich. Bartsch 183 317 × 223 mm

Abb. 110. Heinrich Aldegrever. Der Wiedertäufer Knipperdolling



Kupferstich. Passavant 137 267×216 mm

Abb. 111. Jacob Binck. Christian II. von Dänemark



Kupferstich. Bartsch 84 48×137 mm

Abb. 112. Jacob Binck. Querfüllung mit Satyr und Paniske



Kupferstich. Passavant 101 102×66 mm

Abb. 113. Alb. Altdorfer. Der bestrafte Amor. 1508



Kupferstich. Bartsch 8 145×100 mm

Abb. 114. Albrecht Altdorfer. Christus am Kreuz



Holzschnitt. Bartsch 46 189×143 mm

Abb. 115. Albrecht Altdorfer. Der Kindermord von Bethlehem. 1511



Holzschnitt. Bartsch 53 — 166×117 mm

Abb. 116. **Albrecht Altdorfer. Der heilige Christoph. 1513**



Kupferstich. Bartsch 14 61×55 mm

Abb. 117. Albrecht Altdorfer.
Madonna an der Wiege



Kupferstich. Bartsch 44. 61×41 mm

Abb. 118. Albr. Altdorfer.
Pyramus und Thisbe



Holzschnitt. Bartsch 31 72×48 mm



Holzschnitt. Bartsch 16 72×48 mm

Abb. 119. 120. Albrecht Altdorfer. Kreuzabnahme. Christi Abschied



Holzschnitt. Bartsch 59 229×174 mm

Abb. 121. Albrecht Altdorfer. Die heilige Familie am Taufbecken



Radierung. Bartsch 70 110 × 162 mm

Abb. 122. Albrecht Altdorfer. Landschaft mit Fichte



Holzschnitt 250×170 mm

Abb. 123. Wolf Huber. Drei Landsknechte. 1515



Holzschnitt. Bartsch 6 120×93 mm

Abb. 124. Wolf Huber. Der heilige Christoph



Holzschnitt. Bartsch 5 121×93 mm

Abb. 125. Wolf Huber. Christus am Kreuz



Holzschnitt. Bartsch 8 — 119×94 mm

Abb. 126. Wolf Huber. Das Urteil des Paris



Holzschnitt. Bartsch 4 — 117×93 mm

Abb. 127. Wolf Huber. Die Darstellung im Tempel



Holzschnitt. Passavant 13 546 × 395 mm

Abb. 128. Michael Ostendorfer. Die schöne Maria von Regensburg



Radierung. Bartsch 74 142×214 mm

Abb. 129. Augustin Hirschvogel. Berglandschaft. 1546



Radierung. Bartsch 23 168×301 mm

Abb. 130. Augustin Hirschvogel. Wildschweinjagd. 1545



Radierung. Bartsch 40 — 288×150 mm

Abb. 131. Augustin Hirschvogel. Selbstbildnis. 1548



Radierung. Bartsch 34

186×295 mm

Abb. 132. Hans Sebald Lautensack. Landschaft mit der Verkündigung an Maria



Kupferstich. Bartsch 10 — 350 × 246 mm

Abb. 133. Hans Sebald Lautensack. Frauenbildnis. 1553



Holzschnitt. Passavant IV. S. 40. Nr. 1 408 × 290 mm

Abb. 134. Lucas Cranach. Kreuzigung. 1502



Holzschnitt. Bartsch 67 380×280 mm

Abb. 135. Lucas Cranach. Der heilige Georg. 1506



Holzschnitt. Bartsch 114 366×254 mm

Abb. 136. Lucas Cranach. Das Parisurteil. 1508



Holzschnitt. Bartsch 3 285×187 mm

Abb. 137. Lucas Cranach. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. 1509



Holzschnitt. Bartsch 125 — 289×412 mm

Abb. 138. Lucas Cranach. Turnier. 1509



Holzschnitt. Bartsch 13 — 248×169 mm

Abb. 139. Lucas Cranach. Die Dornenkrönung



Holzschnitt. Passavant 167 — 130×92 mm

Abb. 140. Lucas Cranach. Die heilige Margarete



Kupferstich. Bartsch 1 258×200 mm

Abb. 141. Lucas Cranach. Die Buße des Johannes Chrysostomus. 1509



Holzschnitt. Bartsch 4 339×238 mm

Abb. 142. Lucas Cranach. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten



Kupferstich. Bartsch 6 207 × 149 mm

Abb. 143. Lucas Cranach. Bildnis Luthers. 1521



Kupferstich. Bartsch 3 79×96 mm

Abb. 144. Hans Brosamer. Bathseba im Bade



Holzschnitt 117×138 mm

Abb. 145. Hans Brosamer. Der Apostel Jakobus



Kupferstich. Passavant IV. 57. 7 145×194 mm

Abb. 146. Peter Gottland. Religiöse Allegorie



Kupferstich. Passavant IV. 285. 211. 85×85 mm

Abb. 147. Erhard Altdorfer.
Liebhaber mit zwei Dirnen



Holzschnitt 134×90 mm

Abb. 148. Erh. Altdorfer. Der Evangelist Johannes



Holzschnitt 149×114 mm

Abb. 149. Georg Lemberger. Der Tag des Zorns



Holzschnitt ‹koloriert› 239×151 mm

Abb. 150. Hans Burgkmair. Der Gekreuzigte. 1502



Holzschnitt. Bartsch 13 218×158 mm

Abb. 151. Hans Burgkmair. Madonna. Um 1502



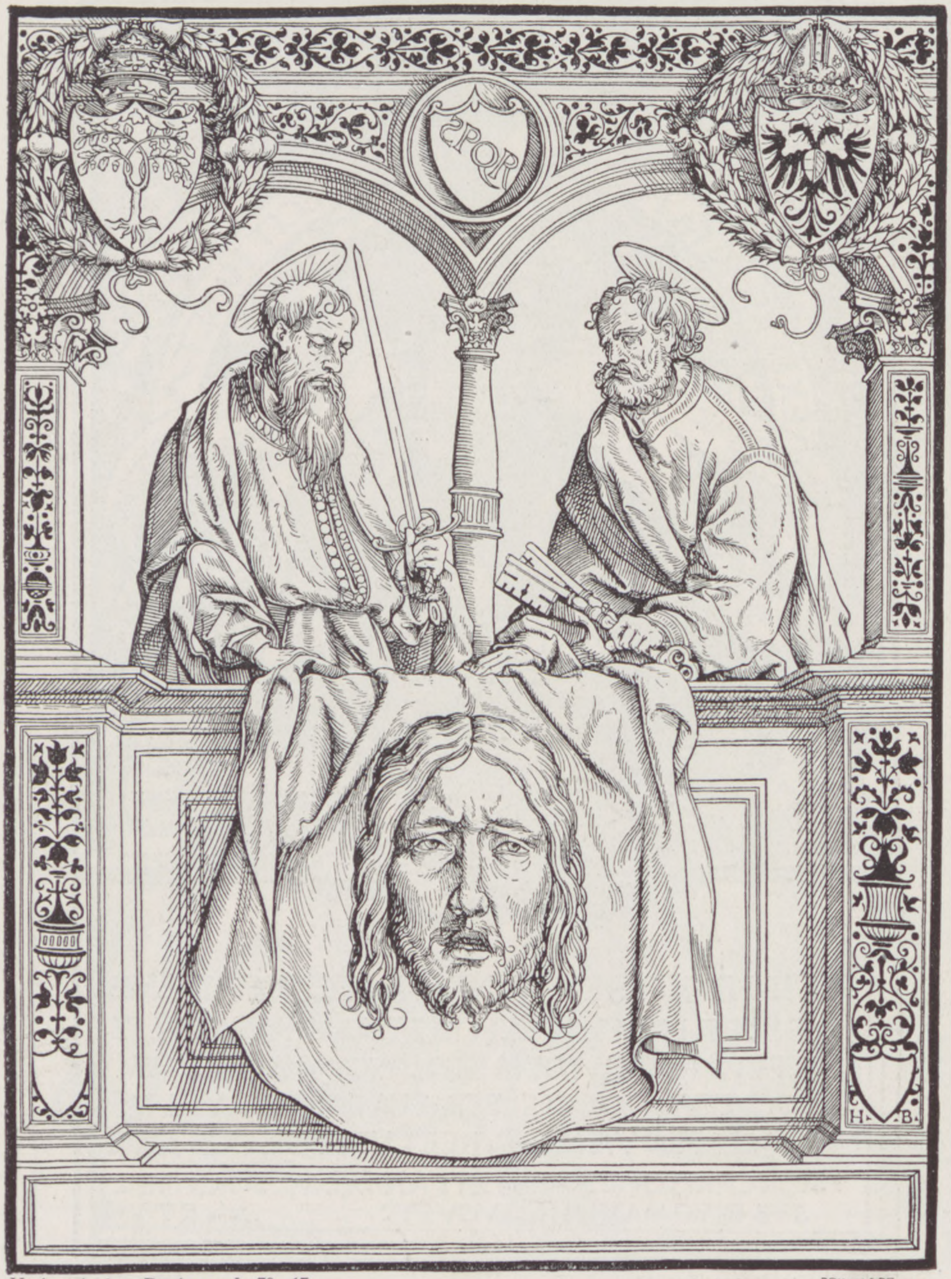
Holzschnitt. Bartsch 23 318×230 mm

Abb. 152. Hans Burgkmair. Der heilige Georg. 1508



Holzschnitt. Passavant 118 219×143 mm

Abb. 153. Hans Burgkmair. Totenbild des Celtis. 1507



Holzschnitt. Dodgson I. 78. 17 320 × 237 mm

Abb. 154. Hans Burgkmair. Petrus und Paulus mit dem Schweißtuch



Farbenholzschnitt. Bartsch 34 — 291×240 mm

Abb. 155. Hans Burgkmair. Johannes Baumgartner. 1512



Holzschnitt. Bartsch 80 216×195 mm

Abb. 156. Hans Burgkmair. Des jungen Weißkunigs kurzweyl



Holzschnitt 162×123 mm

Abb. 157. Hans Burgkmair. Beweinung Christi



Holzschnitt. Bartsch 28 170×121 mm

Abb. 158. Hans Burgkmair. Die heilige Elisabeth



Holzschnitt. Bartsch 5 — 118 × 94 mm

Abb. 159. Hans Burgkmair. Bathseba im Bade



Holzschnitt. Bartsch 41 — 300 × 187 mm

Abb. 160. Hans Burgkmair. Sol.



Holzschnitt. Bartsch ⟨Burgkmair⟩ 80 218×193 mm

Abb. 161. Leonhard Beck.
Wie der junge Weißkunig schießen lernt



Holzschnitt. Bartsch 1 92×66 mm

Abb. 162. Jörg Breu. Geißelung Christi



Holzschnitt (koloriert). Passavant 2 222×141 mm

Abb. 163. Jörg Breu. Kreuzigung aus einem Missale von 1504



Holzschnitt. Röttinger 13 284×211 mm

Abb. 164. Hans Weiditz. Die Messe des Kaisers Max. 1519



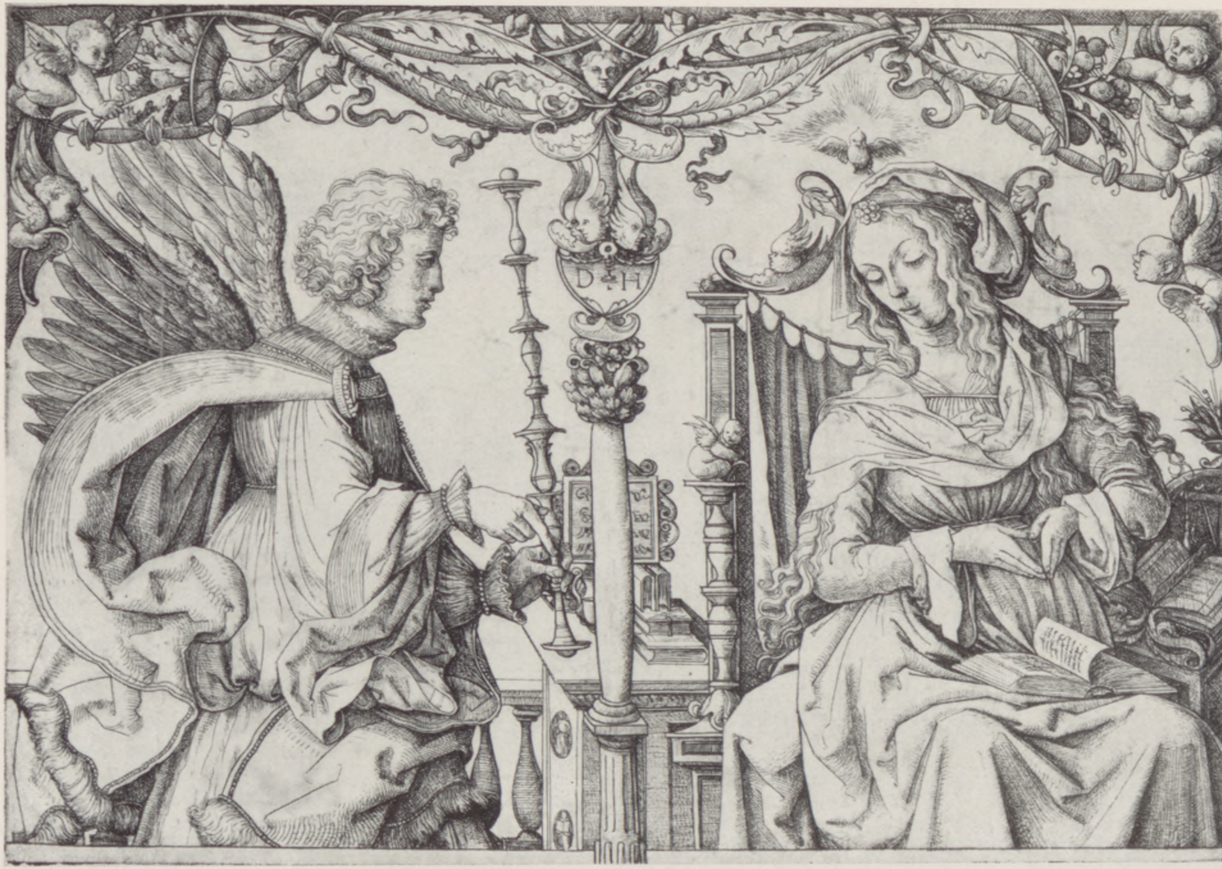
Holzschnitt. Röttinger 24 98×155 mm

Abb. 165. Hans Weiditz. »Von einem hüpschen weib«



Holzschnitt 177×155 mm

Abb. 166. Meister DS. Basler Druckerzeichen



Radierung. Eyssen 36 — 157×221 mm

Abb. 167. Daniel Hopfer. Die Verkündigung an Maria



Radierung. Bartsch 58 — 225 × 155 mm

Abb. 168. Hieronymus Hopfer. Bildnis Kaiser Karls V. 1521



Radierung. Passavant III. S. 292. Nr. 6 — 198×277 mm

Abb. 169. Meister CB. Hochmut kommt vor dem Fall. 1531



Holzschnitt. 440 × 311 mm

Abb. 170. Meister DS. Kreuzigung



Holzschnitt. His 277 314×226 mm

Abb. 171. Urs Graf. Pyramus und Thisbe



Holzschnitt. His 288 — 190 × 105 mm

Abb. 172. Urs Graf. Bannerträger. 1521



Holzschnitt. His 280 — 202 × 116 mm

Abb. 173. Urs Graf. Der Tod und die Landsknechte



Radierung. His 7 139×72 mm

Abb. 174. Urs Graf. Soldatendirne



Holzschnitt. Bartsch 4 182×105 mm

Abb. 175. Nikolaus Manuel Deutsch.
Eine der klugen Jungfrauen. 1518



Holzschnitt 212×150 mm

Abb. 176. Hans Leu. Die heilige Familie mit Engeln



VALENT. CVRIO LECTORI.

EN TIBI LECTOR STVDIOSE

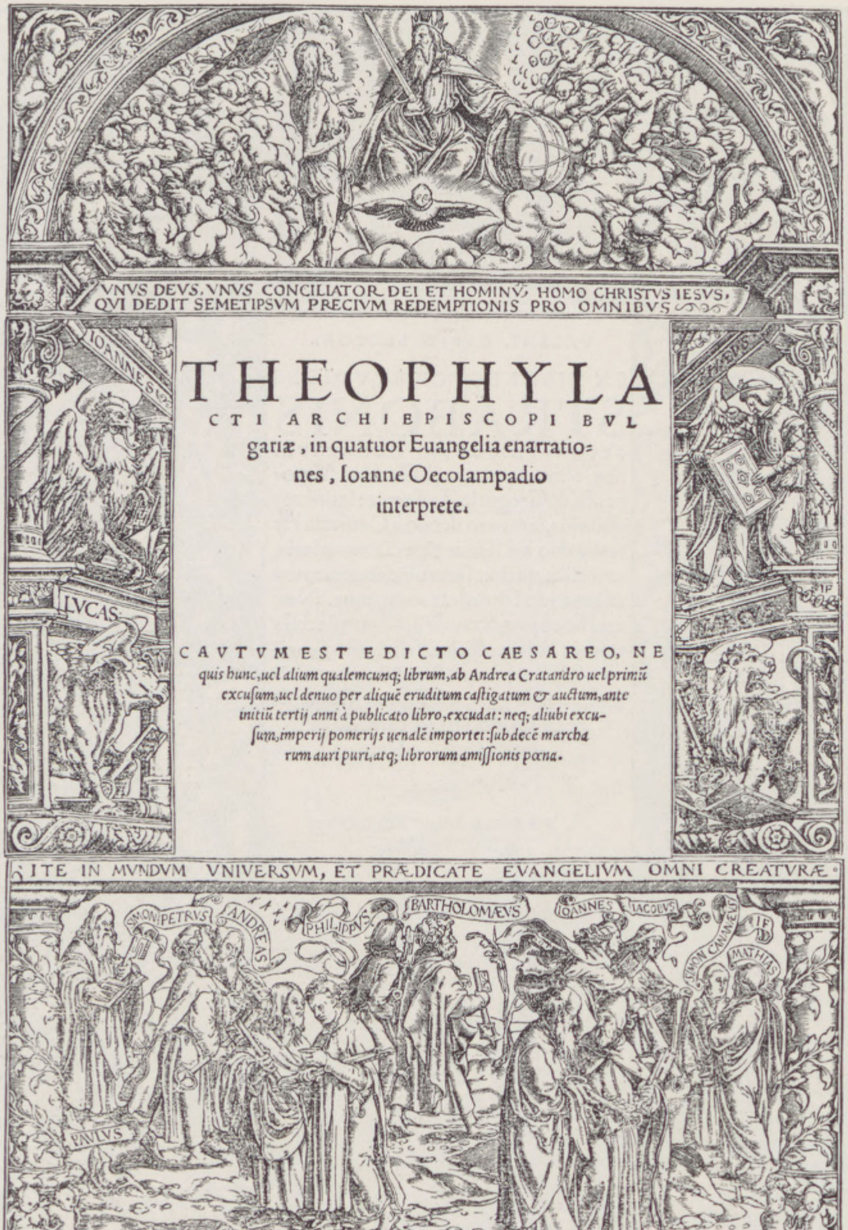
STRABONIS

GEOGRAPHICORVM COMMENTA=
rios, olim, ut putatur, à Guarino Vero=
nenſe, & Gregorio Trifernate latinitate
donatos, iam uero denuo à Conrado He
resbachio ad fidem Græci exemplaris,
autorūq́ꝫ, qui huc facere uidebantur, non
æſtimandis laboribus recognitos. Nos,
quo hoc opus, & eruditū, & iuxta neceſſa
rium in noſtra officina felici παλιγγενεσία
renaſceretur, neque ſumptibus peperci=
mus, necꝫ diligentiæ. Tu eme, fruere, &
noſtram induſtriam candido fa
uore adiuta. Vale.

BASILEAE. ANNO
M. D. XXIII.

Holzschnitt. Woltmann 227 — 278 × 188 mm

Abb. 177. Hans Holbein d. J. Die Cebestafel. 1523



VNVS DEVS, VNVS CONCILIATOR DEI ET HOMINV, HOMO CHRISTVS IESVS, QVI DEDIT SEMETIPSVM PRECIVM REDEMPTIONIS PRO OMNIBVS

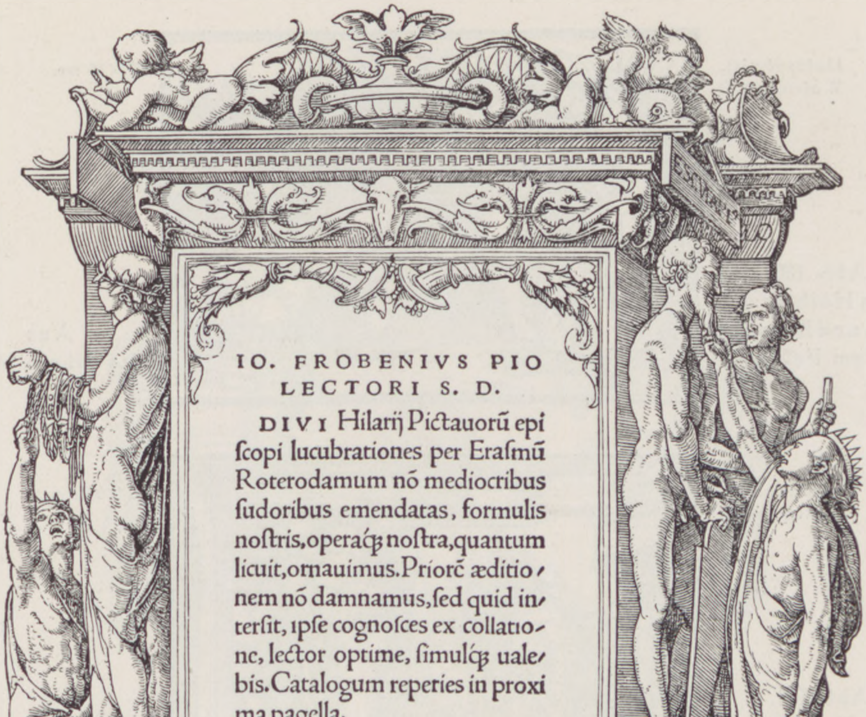
THEOPHYLA
CTI ARCHIEPISCOPI BVL
gariæ, in quatuor Euangelia enarratio-
nes, Ioanne Oecolampadio
interprete.

CAVTVM EST EDICTO CAESAREO, NE
quis hunc, uel alium qualemcunq; librum, ab Andrea Cratandro uel primũ
excusum, uel denuo per aliquẽ eruditum castigatum & auctum, ante
initiũ tertij anni à publicato libro, excudat: neq; aliubi excu-
sum, imperij pomerijs uenalẽ importet: sub decẽ marcha
rum auri puri, atq; librorum amissionis pœna.

ITE IN MVNDVM VNIVERSVM, ET PRÆDICATE EVANGELIVM OMNI CREATVRÆ.

Metallschnitt. Passavant (Holbein) 75 — 262 × 173 mm

Abb. 178. Jacob Faber. Titeleinfassung mit der Aussendung der Apostel



Holzschnitt. Woltmann 226 — 240×163 mm

Abb. 179. Hans Holbein d. J. Titeleinfassung mit Kleopatra. 1523

Holzschnitt.
Woltmann 32

60×86 mm



Abb. 180.
Hans Holbein d. J.
Ruth und Boas auf
dem Felde

Aus
den Bibelbildern

Holzschnitt.
Woltmann 61

62×86 mm



Abb. 181.
Hans Holbein d. J.
Die Erblindung
des alten Tobias.

Aus
den Bibelbildern

Holzschnitt.
Woltmann 118

65×40 mm





Holzschnitt.
Woltmann 126

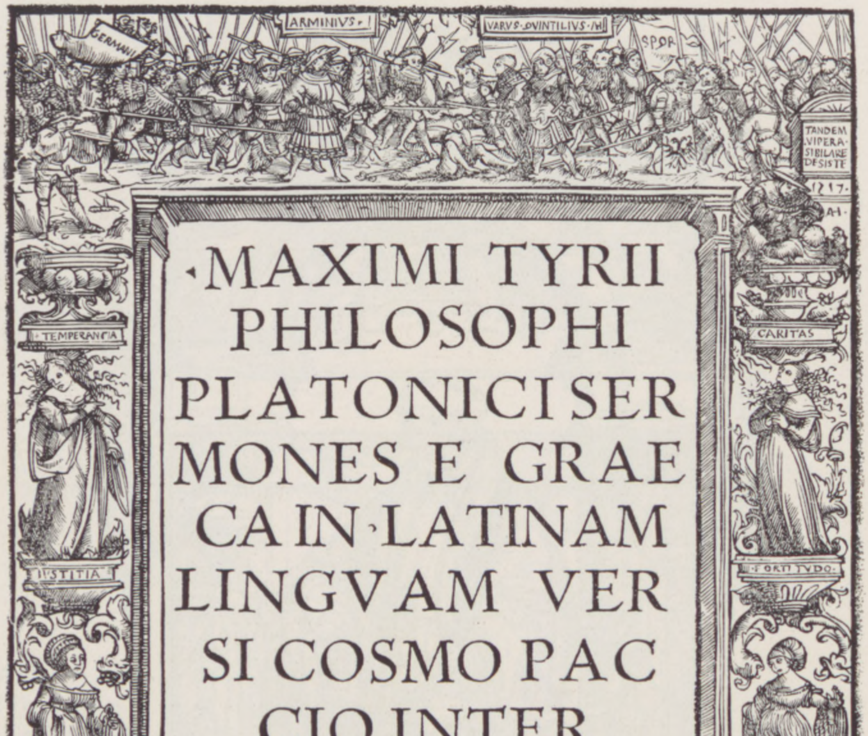
65×48 mm

Abb. 182. 183. Hans Holbein d. J. Der Ackersmann. Die Nonne.
Aus den Bildern des Todes



Holzschnitt. Woltmann 206 283×147 mm

Abb. 184. Hans Holbein d. J. Erasmus im Gehäus



Holzschnitt. Hes 10 — 254×171 mm

Abb. 185. Ambrosius Holbein. Titeleinfassung mit der Hermannsschlacht

EFFIGIES ACCVRATISSIMA

Generosiſsimi Domini, D. Ottonis Heinrici,

COMITIS SCHVVARZENBVRGENSIS, AC

Domini in Hohen Landſpergen, &c. Gubernatoris

modò Badenſis.



Holzschnitt. Andresen 21 278×236 mm

Abb. 186. Tobias Stimmer. Graf Otto Heinrich von Schwarzenburg



Radierung. Andresen 3 209×152 mm

Abb. 187. Abel Stimmer. Der Theologe Marbach



Holzschnitt. Andresen 40a 105×146 mm

Abb. 188. Tobias Stimmer. Adam und Eva



Radierung. Andresen 6 290×441 mm

Abb. 189. Christoph Maurer. Der Schwur der Eidgenossen und Tells Schuß



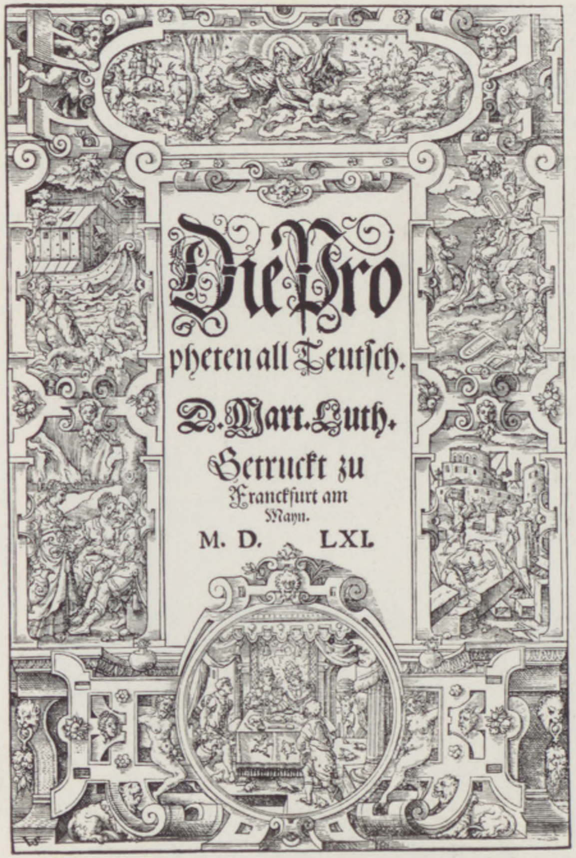
Radierung. Andresen 88 45×155 mm

Abb. 190. Jost Amman. Fischerei



Radierung. Bartsch 261 59×232 mm

Abb. 191. Virgil Solis. Gefecht



Holzschnitt 286×188 mm

Abb. 192. Virgil Solis. Titelumrahmung



Holzschnitt. Andresen 116 304×208 mm

Abb. 193. Jost Amman. Titeleinfassung



Radierung. Andresen 2

370×270 mm

Abb. 194. Jost Amman. Bildnis des Admirals Coligny. 1573



Radierung. Andresen 4 225×329 mm

Abb. 195. Matthias Zündt. Prinz Wilhelm von Oranien. 1569



Kupferstich. Bartsch 1 309×296 mm

Abb. 196. Lorenz Strauch. Die Liebfrauenkirche in Nürnberg



Kupferstich. Passavant IV. 295. 297 — 258×162 mm

Abb. 197. Meister von 1551. Eine Kanne



Radierung. Andresen 10 — 198×180 mm

Abb. 198. Georg Wechter. Ein Krug



Kupferstich. Bartsch 14 431×311 mm

Abb. 199. Melchior Lorichs. Sultan Soliman



Radierung. Andresen 127 — 251 × 190 mm

Abb. 200. Wendel Dietterlin d. Ä. Epitaph



Kupferstich. Andresen 198 — 125 × 109 mm

Abb. 201. Balthasar Jenichen. Venus und die Elemente



Holzschnitt. Nagler, Mon. I. 912 — 167×129mm

Abb. 202. Anton Möller. Tod und Frau



Holzschnitt. Nagler, Mon. I. 702 — 164×123 mm

Abb. 203. M. A. Hannas. Tod und Kaufmann



Kupferstich. Andresen 2 — 247×207 mm

Abb. 204. Philipp Uffenbach. Der Engel am Grabe Christi



Radierung 197×160 mm

Abb. 205. Adam Elsheimer. Der Pferdeknecht



Radierung 61×99 cm

Abb. 206. Adam Elsheimer. Die tanzende Nymphe



Radierung 152 mm

Abb. 207. Adam Griemer. Landschaft



Radierung 187 × 290 mm

Abb. 208. Matthäus Merian. Die Claus. 1624



Radierung und Kupferstich 180 × 278 mm

Abb. 209. Matthäus Merian. Die Nacht. 1624





Abb. 210. Wenzel Hollar. Straßburgerin
Radierung. Parthey 1854 93×58 mm

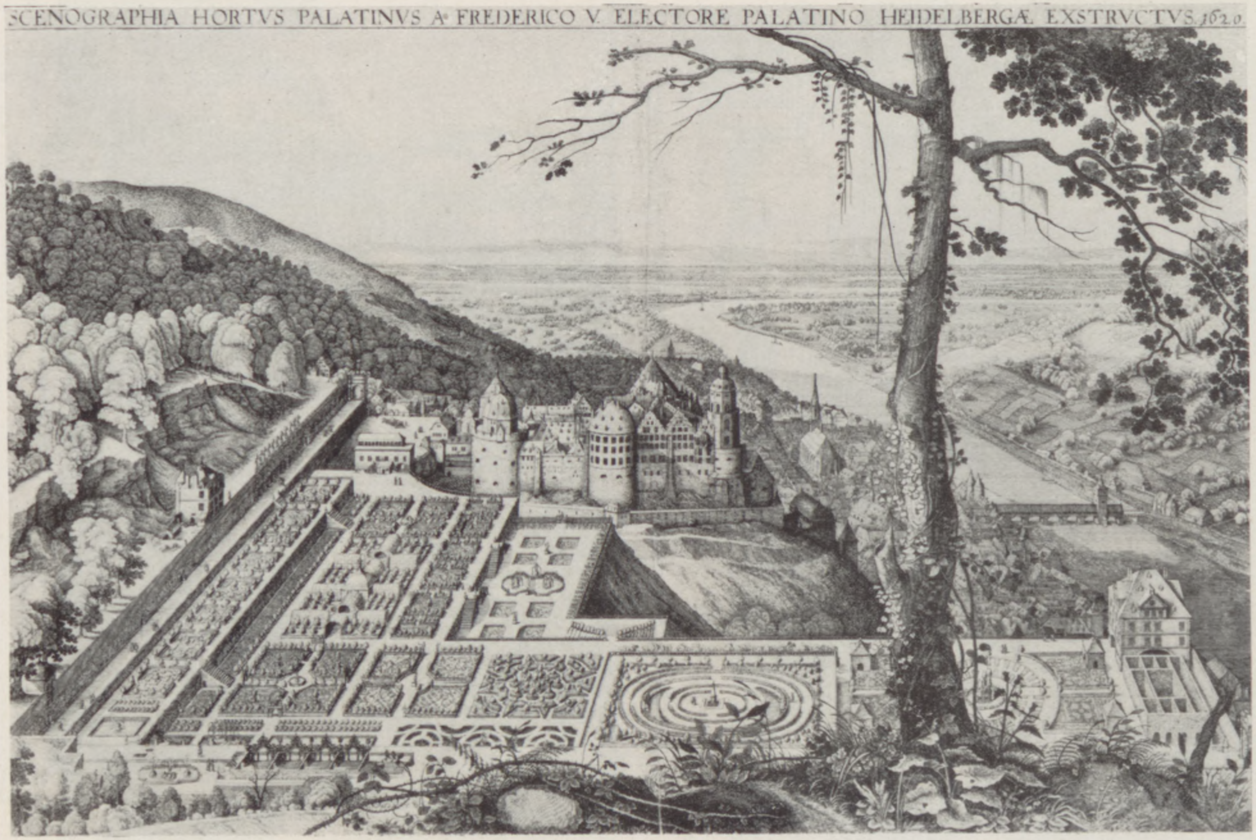
Abb. 211. Wenzel Hollar. Muffe
Radierung. Parthey 1946 83×112 mm

Abb. 212. Wenzel Hollar. Die Philippschanze bei Antwerpen
Radierung. Parthey 774 48×170 mm

Abb. 213. Wenzel Hollar. Der Herbst
Radierung. Parthey 624 105×244 mm



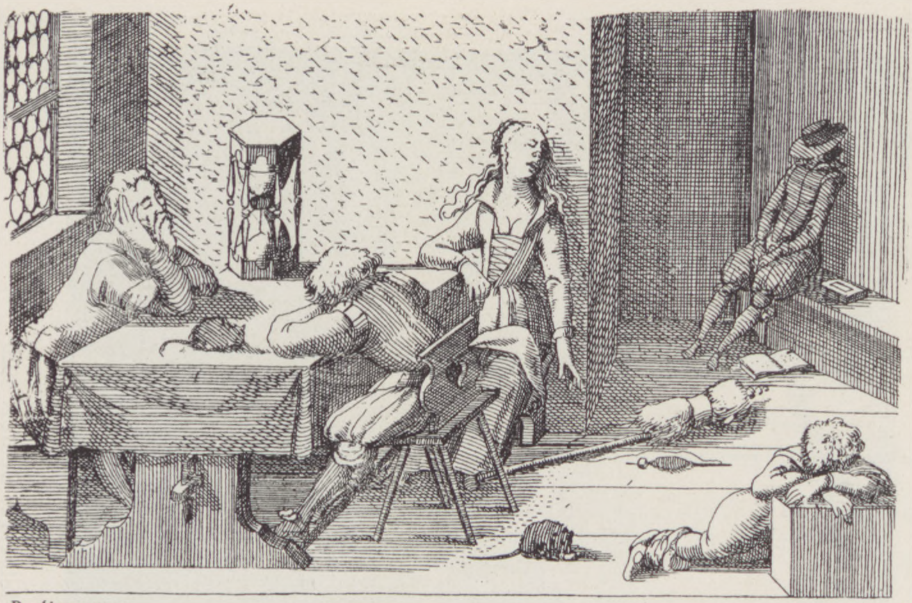




Radierung. Parthey 853

325×500 mm

Abb. 214. Wenzel Hollar. Das Heidelberger Schloß. 1620



Radierung 88×116 mm

Abb. 215. Andreas Bretschneider. Satire auf die Faulheit. 1622



Radierung. Andresen 10 117×136 mm

Abb. 216. Johann Ulrich Franck. Wegelagerer. 1643



Radierung 90×195 mm

Abb. 217. Franz Cleyn. Das Gehör



Radierung. Meyer 12 130×205 mm

Abb. 218. Johann Wilhelm Baur. Orpheus den Tieren vorspielend



Radierung 78×118 mm

Abb. 219. Jonas Umbach. Tritonen



Radierung 158×238 mm

Abb. 220. Johann Heinrich Schönfeld. Putten bei einer Pansherme



Radierung 115×97 mm

Abb. 221. Johann Oswald Harms. Antike Ruinen



Radierung 107×125 mm

Abb. 222. Johann Philipp Lembke. Hagar in der Wüste



Radierung. Bartsch 38 — 327×252 mm

Abb. 223. Johann Heinrich Roos. Ruhender Hirt. 1664



Radierung 300×424 mm

Abb. 224. Joachim Franz Beich. Überfall im Engpaß



Kupferstich 195×126 mm

Abb. 225. Egidius Sadeler. Bildnis des Elias Schmidgrabmer



Kupferstich 257×199 mm

Abb. 226. Egidius Sadeler (?). Kopf eines Narren



Kupferstich 426×290 mm

Abb. 227. Domenicus Custos. Johannes von Taxis



Kupferstich 148×115 mm

Abb. 228. Lucas Kilian. Maria Maximiliane Fugger



Kupferstich 376×317 mm

Abb. 229. Matthäus Greuter. Himmelfahrt des Elias



Kupferstich 403×267 mm

Abb. 230. Matthäus Greuter ⟨?⟩. Kind am Fenster



Kupferstich 337×225 mm

Abb. 231. Johann Hainzelmann. Derfflinger



Kupferstich 343×252 mm

Abb. 232. Elias Hainzelmann. Anna Kath. Egger



Kupferstich. Block 224 317×222 mm



Kupferstich. Block 250 314×224 mm

Abb. 233 u. 234. Jeremias Falck. Bildnisse der Königin Christine von Schweden und des Grafen Königsmarck



Schabkunstblatt. Andresen 3 — 545×420 mm

Abb. 235. Ludwig von Siegen. Prinz Wilhelm von Oranien. 1644



Schabkunstblatt. Andresen 7 128×163 mm

Abb. 236. Rupprecht von der Pfalz. »Der kleine Henker«



Schabkunstblatt. Andresen 7 356×456 mm

Abb. 237. Theodor Caspar von Fürstenberg. Das Haupt des Täufers



Kupferstich 472×542 mm

Abb. 238. Samuel Blesendorff. Markgraf und Markgräfin von Brandenburg-Ansbach



Schabkunstblatt. Andresen 2 — 251 × 190 mm

Abb. 239. Benjamin von Block. Bischof Marquard von Eichstätt



Schabkunstblatt 378×262 mm

Abb. 240. Johann Peter Pichler. Bildnis des Generals Laudon. 1788



Kupferstich. Jacoby 59 — 517 × 377 mm

Abb. 241. Georg Friedrich Schmidt. Bildnis Mignards. 1744



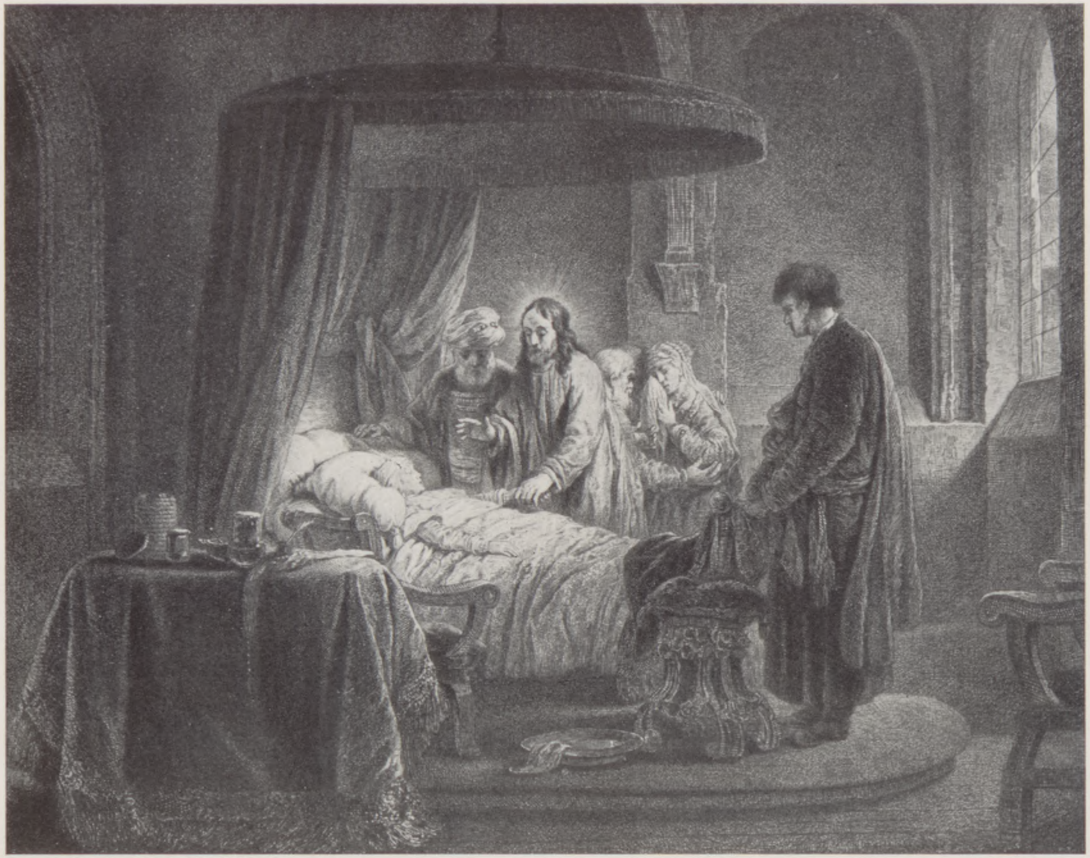
Kupferstich. Jacoby 142 235×179 mm

Abb. 242. Georg Fr. Schmidt. Des Künstlers Gattin



Radierung. Jacoby 134 210×171 mm

Abb. 243. Georg Friedrich Schmidt. Selbstbildnis. 1753



Radierung. Jacoby 165 232×271 mm

Abb. 244. Georg Friedrich Schmidt. Die Tochter des Jairus. 1767



Radierung 406×254 mm

Abb. 245. Jakob Schmutzer. Joseph Wenzel Fürst Liechtenstein



Kupferstich. Keyl 208 383×262 mm

Abb. 246. Johann Friedrich Bause. Bildnis der Regina Böhme



Kupferstich. 584×777 mm

Abb. 247. Johann Gotthard Müller. Die Schlacht bei Bunkershill. 1798



Radierung 179×331 mm

Abb. 248. Samuel Bottschildt. Musizierende Frauen auf Wolken



Radierung 236×301 mm

Abb. 249. Jakob Philipp Hackert. Landschaft



Radierung 250×386 mm

Abb. 250. Georg Philipp Rugendas. Rückzug der Franzosen



Schabkunstblatt 134×223 mm

Abb. 251. Christian Rugendas. Reitergefecht



Radierung 330×259 mm

Abb. 252. Johann Elias Ridinger. Hirschjagd



Radierung und Kupferstich 291 × 191 mm

Abb. 253. Joh. Es. Nilson. Die überwundene Spröde



Radierung 220 × 135 mm

Abb. 254. Joh. Georg Bergmüller. Der Frühling



Radierung 402×310 mm

Abb. 255. Anton Franz Maulpertsch. Der Hauptmann von Kapernaum



Radierung 128×101 mm

Abb. 256. Philipp Hieronymus Brinckmann.
Pyramus und Thisbe



Radierung 235×185 mm

Abb. 257. Franz Edmund Weirotter. Hirtenfamilie



Radierung 285 × 210 mm

Abb. 258. Adam Friedrich Oeser. Psyche und Amor



Radierung. Andresen 2 302 × 224 mm

Abb. 259. Friedrich Heinrich Füger. Moses und Aron



Radierung. Andresen 25 215×156 mm

Abb. 260. Angelika Kauffmann. Die Haarflechterin



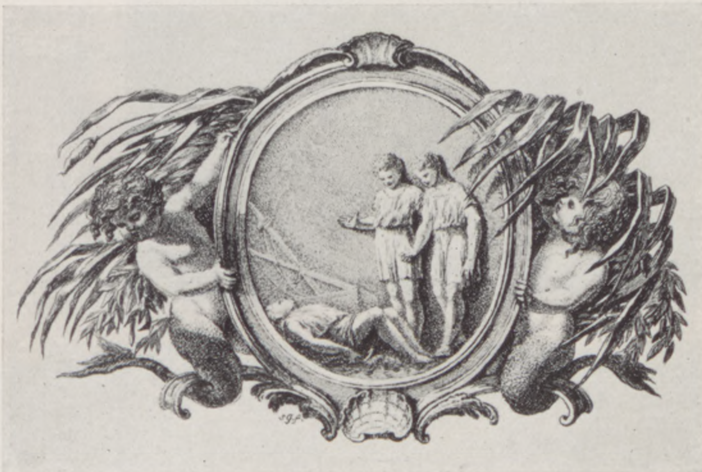
Radierung 239×191 mm

Abb. 261. Salomon Gessner. Hylas und die Nymphen. 1771



Radierung
34×98 mm

Abb. 262.
Salomon
Gessner.
Vignette



Radierung
67×110 mm

Abb. 263.
Salomon
Gessner.
Vignette



Radierung.
Link 43
89×142 mm

Abb. 264.
Christian Wilh.
Ernst Dietrich.
Tritonen



Radierung. Link 158 286×221 mm

Abb. 265. Chr. Wilh. Ernst Dietrich. Titelblatt zu seinen Radierungen



Radierung. Andresen 1 — 166×201 mm

Abb. 266. Hans Rudolf Fueßli d. J. La Rasçienne honteuse



Radierung — 79×136 mm

Abb. 267. Johann Eleazar Zeissig, genannt Schenau. Studienköpfe



Radierung (koloriert) 236×352 mm

Abb. 268. Johann Ludwig Aberli. Das Oberhaslital



Radierung (koloriert) 165×229 mm

Abb. 269. Johann Ulrich Schellenberg. Das Hospiz auf dem St. Gotthard

Aquatinta.
Stengel 91



32×73 mm

Abb. 270.
Ferd. v. Kobell

Schlafender
Knabe



Radierung. Stengel 183

78×171 mm

Abb. 271. Ferdinand von Kobell. Landschaft mit Karren



Radierung

108×137 mm

Abb. 272. Franz von Kobell. Landschaft mit hohen Bäumen



Radierung 213×170 mm

Abb. 273. H. G. W. von Knobelsdorff. Herr und Dame im Park



Radierung 318×424 mm

Abb. 274. Joachim Martin Falbe. Brunnengruppe mit einem Triton



Radierung 129×106 mm

Abb. 275. Johann Gottlieb Glume. Des Künstlers Schwägerin. 1749



Radierung 143×110 mm

Abb. 276. Georg David Matthieu. Prinzessin Friederike Sophie von Mecklenburg. 1766

Radierungen
Engelmann 51
je 87×50 mm





Abb. 277 und 278. Daniel Chodowiecki. Illustrationen zu Lessings »Minna von Barnhelm«



Radierung. Engelmann 22 117×128 mm

Abb. 279. Daniel Chodowiecki. Der große L'hombre-Tisch. 1763



Radierung. Engelmann 722a 87×121 mm

Abb. 280. Daniel Chodowiecki. Der junge Mann mit der Silhouette



Radierung. Engelmann 75 176×225 mm

Abb. 281. Daniel Chodowiecki. Cabinet d'un peintre. 1771



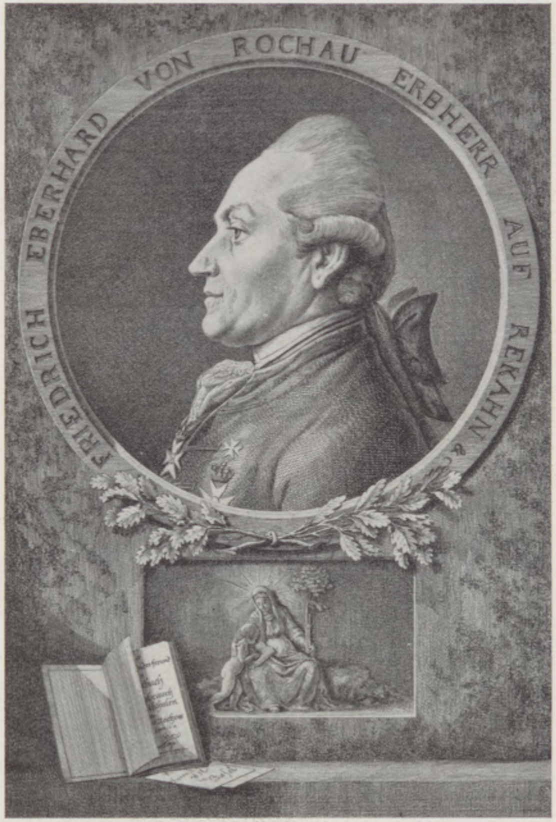
Radierung. Engelmann 620
27×50 mm

Abb. 282. D. Chodowiecki.
Reisende und Bettler. 1789



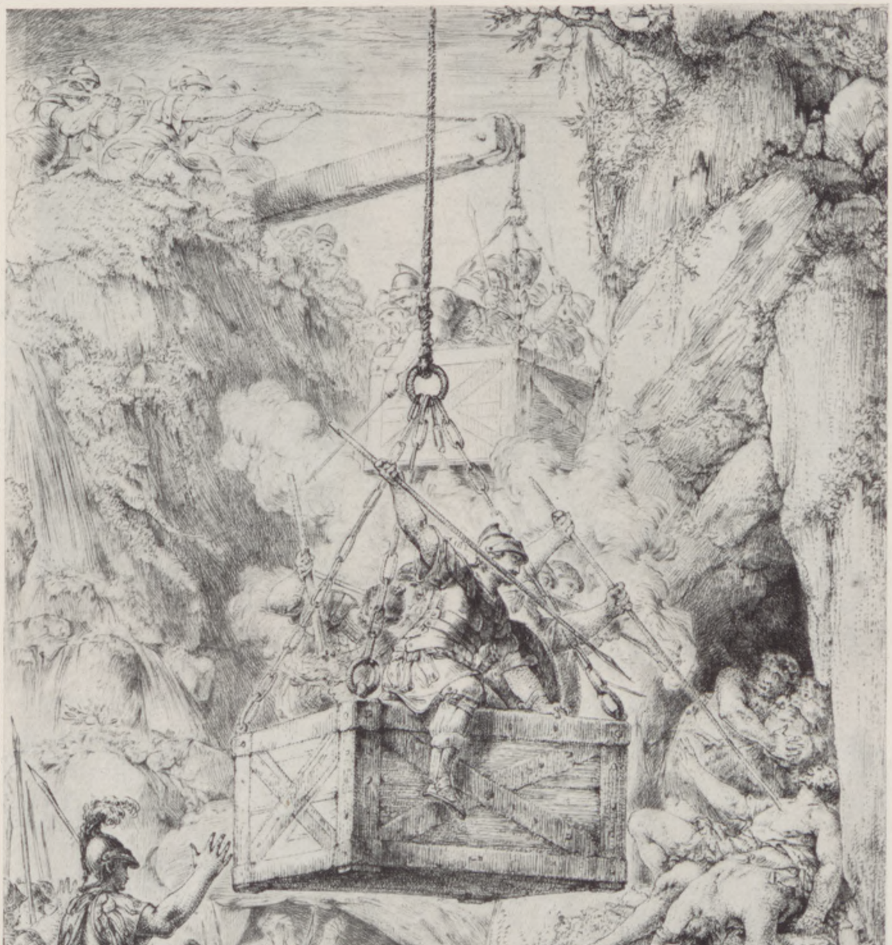
Radierung. Engelmann 661
75×50 mm

Abb. 283. D. Chodowiecki.
Aufklärung. 1792



Radierung. Engelmann 191 338×213 mm

Abb. 284. Daniel Chodowiecki. Erbherr
Friedrich Eberhard von Rochow. 1777



Radierung 418×289 mm

Abb. 285. Christian Bernhard Rode. Herodes rottet die Räuber aus



Radierung. H. 258 87×70 mm

Abb. 286. J. W. Meil. Titelbild zu Gessner, Abel. 1761



Radierung. H. 920 111×62 mm

Abb. 287. J. W. Meil. Illustration zu Nicolai. 1794



Radierung. Hopffer 351 88×129 mm

Abb. 288. Johann Wilh. Meil. Vignette zu einem Glückwunschgedicht für den Fürsten von Dessau. 1765



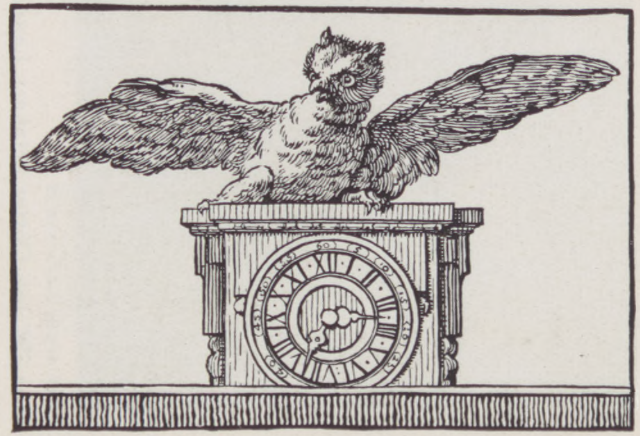
Holzschnitt. Nagler 2, 2 — 157×127 mm

Abb. 289. Johann Georg Unger ⟨nach Meil⟩.
Schiffer, von Wirtsleuten begrüßt



Holzschnitt — 45×60 mm

Abb. 290. Joh. Georg Unger. Vignette



Holzschnitt. Nagler 6, 3 — 57×82 mm

Abb. 291. Joh. Gottlieb Friedrich Unger. Vignette



Radierung Andresen 79 272×358 mm

Abb. 292. Joh. Christ. Reinhart. Landschaft im heroischen Stil. 1799



Radierung 312×462 mm

Abb. 293. Karl Wilhelm Kolbe. Waldlandschaft



Radierung. Andresen 2 122×190 mm

Abb. 294. Wilhelm von Kobell. Blick auf München



Radierung. Andresen 1 165×223 mm

Abb. 295. Joseph Anton Koch. Blick auf San Vitale



Radierung. Apell 27 328×274 mm

Abb. 296. Johann Christoph Erhard. Im Höllental. 1818



Radierung. Hoff 142 — 258×327 mm

Abb. 297. Ludwig Richter. Die Höhle im Jungfernstein. 1823



Radierung. Jahn 223 170×227 mm

Abb. 298. Johann Adam Klein. Schafschur. 1818



Radierung. Jahn 234 244×305 mm

Abb. 299. Johann Adam Klein. Die reisenden Maler. 1819



Holzschnitt. 169×119 mm

Abb. 300. Caspar David Friedrich. Frau am Abhang



Steindruck 150×128 mm

Abb. 301. Simon Klotz. Der Philosoph Schelling



Steindruck 213×171 mm

Abb. 302. Lorenz Quaglio. Alexandre Ventriloque



Radierung. Nagler 31 116×96 mm

Abb. 303. Domenico Quaglio. Alte Schloßbrücke



Steindruck 355×260 mm

Abb. 304. Angelo Quaglio. Antiker Tempel



Steindruck 210×202 mm

Abb. 305. A. Lucas. Mädchen, an einer Brüstung sitzend



Steindruck 257 × 393 mm

Abb. 306. Friedrich von Gaertner. Das Grabmal des Archimedes bei Syrakus



Steindruck 382×505 mm

Abb. 307. Peter Heß. Kosaken überfallen ein Dorf. 1819



Steindruck 293×225 mm

Abb. 308. Franz Hanfstaengl. Bildnis Senefelders. 1834



Steindruck. Wurzbach 1197 222×182 mm

Abb. 309. Joseph Kriehuber. Bildnis Franz Liszts. 1838



Steindruck. Wurzbach 782 305×240 mm

Abb. 310. Joseph Kriehuber. Bildnis der Christine Hebbel. 1855



Steindruck 375×492 mm

Abb. 311. Franz Steinfeld. Der kalte Gang bei Guttenstein



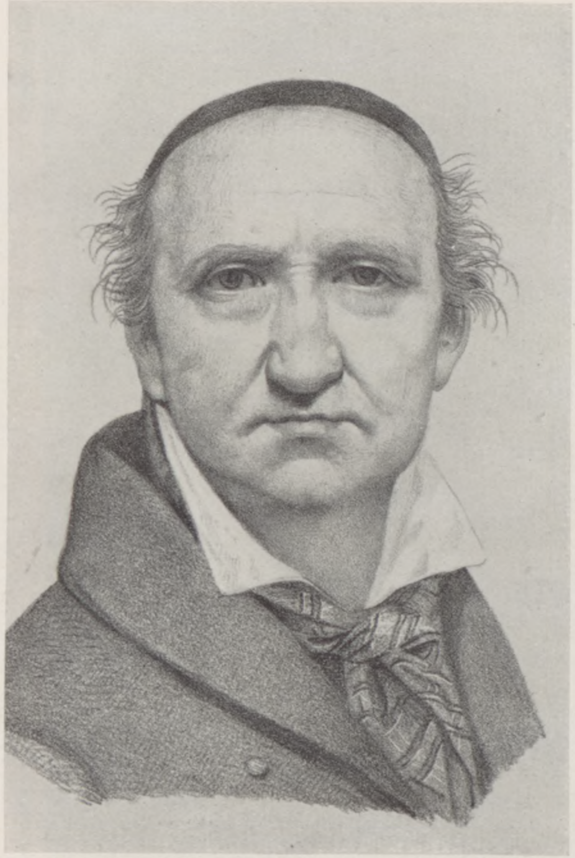
Steindruck 170×233 mm

Abb. 312. Jakob Alt. Trafoi am Stilfser Joch



Steindruck 252×356 mm

Abb. 313. August von Pettenkofen. Ungarischer Landsturm bei Preßburg. 1850



Steindruck. Friedländer 162. Nr. 7 142×115 mm

Abb. 314. Gottfried Schadow. Selbstbildnis



Steindruck 276×194 mm

Abb. 315. Wilhelm Reuter. Selbstbildnis. 1805



Radierungen
208×158 mm
201×156 mm



Abb. 316. 317. Gottfried Schadow. Tänzerinnen



Radierung. Friedländer 2 146×198 mm

Abb. 318. Gottfried Schadow. Satire auf die Kaffeesteuer



Steindruck 487×344 mm

Abb. 319. Karl Friedrich Schinkel. Stimmungsbild



Steindruck 314×182 mm

Abb. 320. Carl Blechen. Klausner vor seiner Zelle. 1827



Steindruck 422 × 360 mm

Abb. 321. Carl Blechen. Eiche und Ruine. 1828



Steindruck 255×357 mm

Abb. 322. Franz Krüger. Bereiter Seeger



Steindruck 208×235 mm

Abb. 323. Franz Krüger. Graf Bismarck



Steindruck 181×142 mm

Abb. 324. Franz Krüger. Des Künstlers Gattin



Radierung 120×77 mm

Abb. 325. Adolph Schrödter. Illustration zu Chamissos »Peter Schlemihl«. 1836



Steindruck ‹koloriert› 140×140 mm

Abb. 326. Franz B. Doerbeck. Berliner Marktfrau



Steindruck. Dorgerloh 61

284×368 mm

Abb. 327. Adolph Menzel. Viktoria! 1836

Mit Genehmigung des Verlags R. Wagner, Berlin



Steindruck. Dorgerloh 177 — 453×515 mm

Abb. 328. Adolph Menzel. Maurergesellenbrief. 1838

Mit Genehmigung des Verlags R. Wagner, Berlin



Steindruck. Dorgerloh 173 77×185 mm

Abb. 329. Adolph Menzel. Briefkopf für den Kunsthändler Sachse

Aus dem Verlag R. Wagner, Berlin



Radierung. Dorgerloh 1364 80×203 mm

Abb. 330. Adolph Menzel. Flachlandschaft. Aus den Radirversuchen. 1844

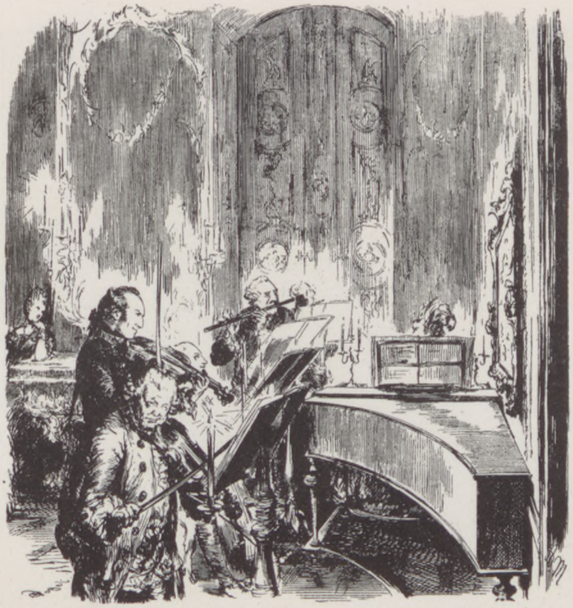
Mit Genehmigung des Verlags R. Wagner, Berlin



Radierung. Dorgerloh 1381 256×207 mm

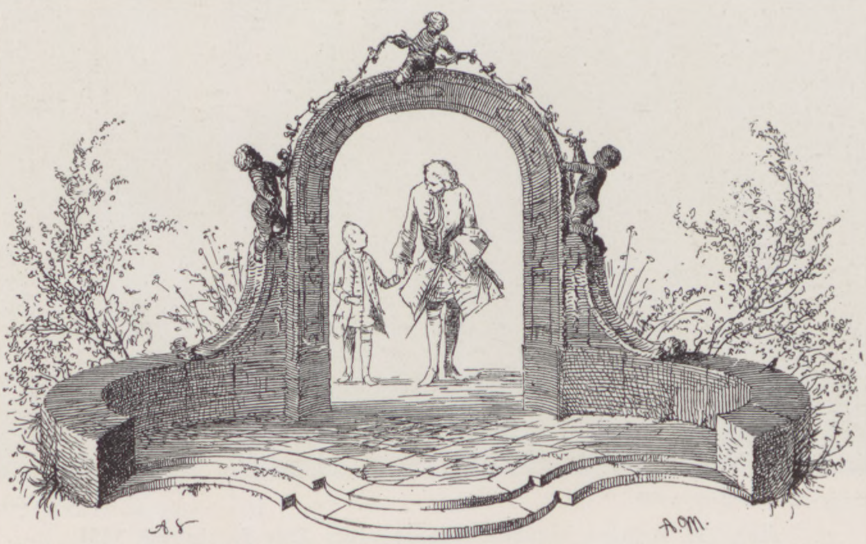
Abb. 331. Adolph Menzel. Die schlafende Näherin am Fenster

Aus dem Verlag R. Wagner, Berlin



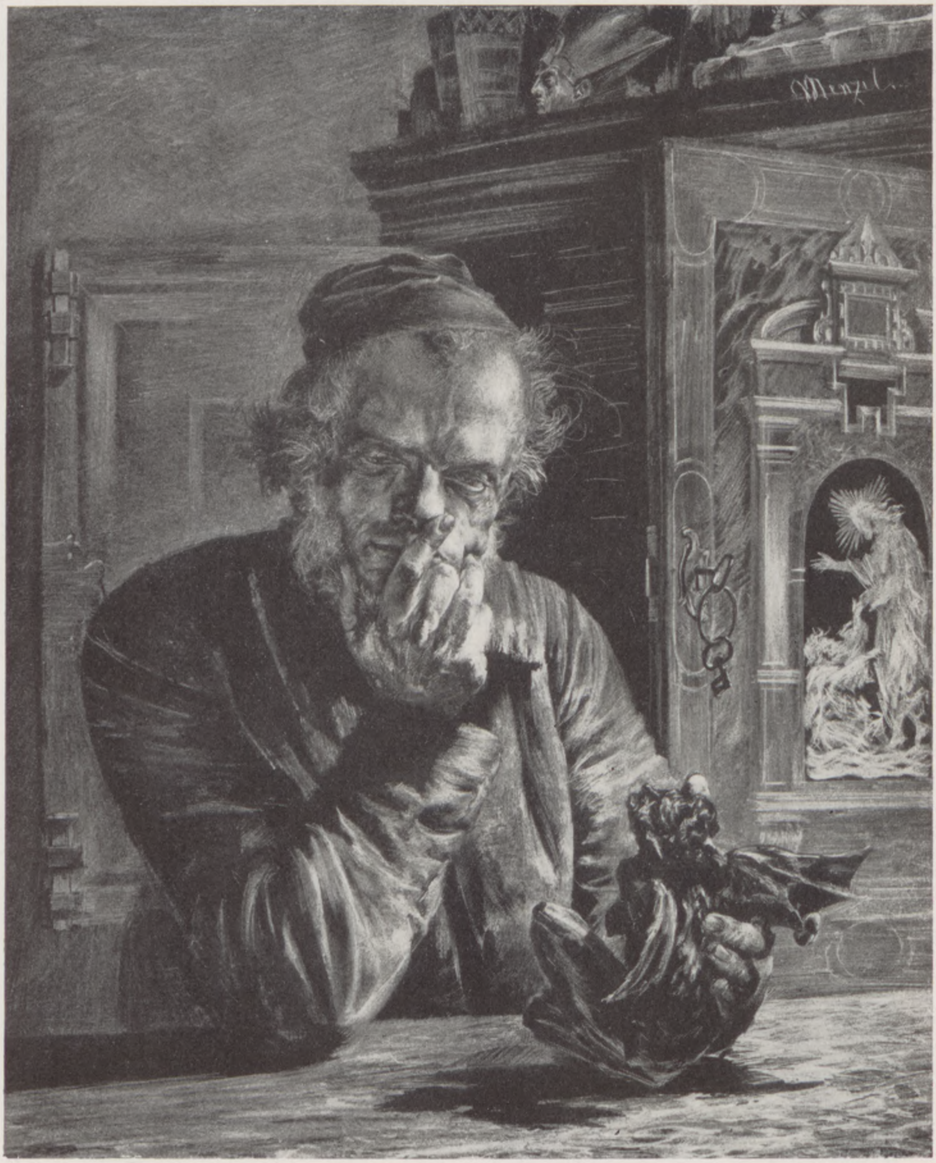
Holzschnitt. Dorgerloh 1026 — 118×111 mm

Abb. 332. Adolph Menzel. Hofkonzert



Holzschnitt. Dorgerloh 1107 — 69×111 mm

Abb. 333. Adolph Menzel. Kronprinz Friedrich und sein Erzieher



Steindruck. Dorgerloh 645 250×203 mm

Abb. 334. Adolph Menzel. Selbstbildnis (Der Antiquar). 1851

Aus dem Verlag R. Wagner, Berlin



Holzschnitt. Dorgerloh 1319 — 51×95 mm

Abb. 335. Adolph Menzel. Holzschnitt zu Auerbachs »Blitzschlosser«. 1861

Mit Genehmigung der F. Bruckmann A.-G., München



Holzschnitt. Dorgerloh 1333 — 98×141 mm

Abb. 336. Adolph Menzel. Illustration zu Kleists »Der zerbrochene Krug«

Aus dem Verlag R. Wagner, Berlin



Holzschnitt. Dorgerloh 1358 220×170 mm

Abb. 337. Adolph Menzel. Der alte Fritz. Aus Scherrs »Germania«. 1878
Mit Genehmigung der Union. Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart



Radierung. Dorgerloh 1385 251×295 mm

Abb. 338. Adolph Menzel. »Italienisch lernen«. 1889



Holzschnitt 217×258 mm

Abb. 339. Julius Schnorr von Carolsfeld. Gideons Berufung zum Richteramt



Holzschnitt 224×320 mm

Abb. 340. Alfred Rethel. Der Tod als Sieger. Aus der Folge: »Auch ein Totentanz«. 1848



Holzschnitt. Weigmann. S. 300 395×305 mm

Abb. 341. Moritz von Schwind. Der gestiefelte Kater. Münchner Bilderbogen



Radierung. Weigmann. S. 106 105×74 mm

Abb. 342. Moritz von Schwind. Raucher und Raucherin. Erschienen 1844



Steindruck. Weigmann. S. 37 123×120 mm

Abb. 343. Moritz von Schwind. Sophie Schröder. 1823



Holzschnitt. Hoff 464 56×63 mm

Abb. 344. Ludwig Richter. Liebespaar



Holzschnitt. Hoff — 65×67 mm

Abb. 345. Ludwig Richter. Einkehr



Holzschnitt. Hoff 326 106×145 mm

Abb. 346. Ludwig Richter. Führe uns nicht in Versuchung



Zinkotypie 115×83 mm

Abb. 347. Wilhelm Busch. Balduin Bählamm

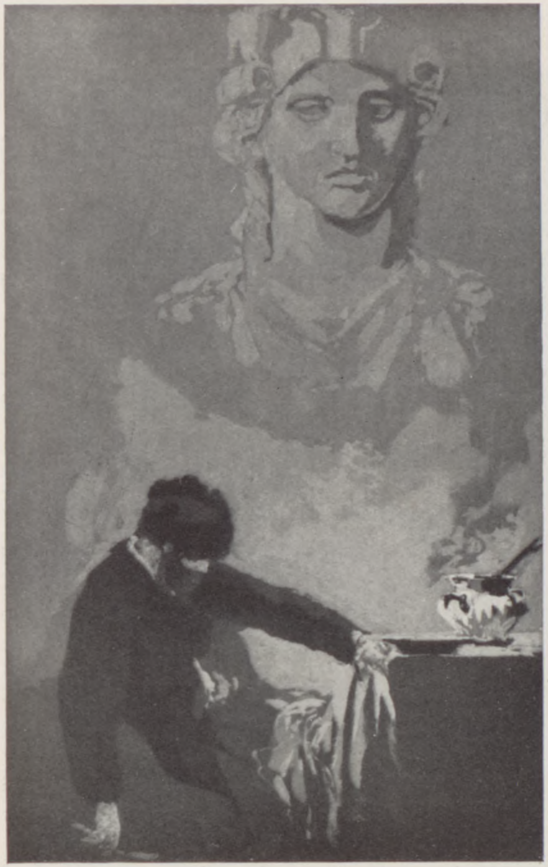
Aus dem Verlag Braun & Schneider, München



Holzschnitt 96×143 mm

Abb. 348. Adolf Oberländer. Der Hase und der Bauer. 1877

Aus dem Verlag Braun & Schneider, München



Radierung u. Aquatinta. Singer 1 229×145 mm

Abb. 349. Max Klinger. Brotarbeit. 1881



Radierung und Aquatinta. Singer 55 377×247 mm

Abb. 350. Max Klinger. Kämpfende Centauren. 1881

Aus »Intermezzi«. Kunstverlag Theo Stroefer, Nürnberg



Radierung. Singer 122 109×237 mm

Abb. 351. Max Klinger. Amor und der Handschuh. 1880

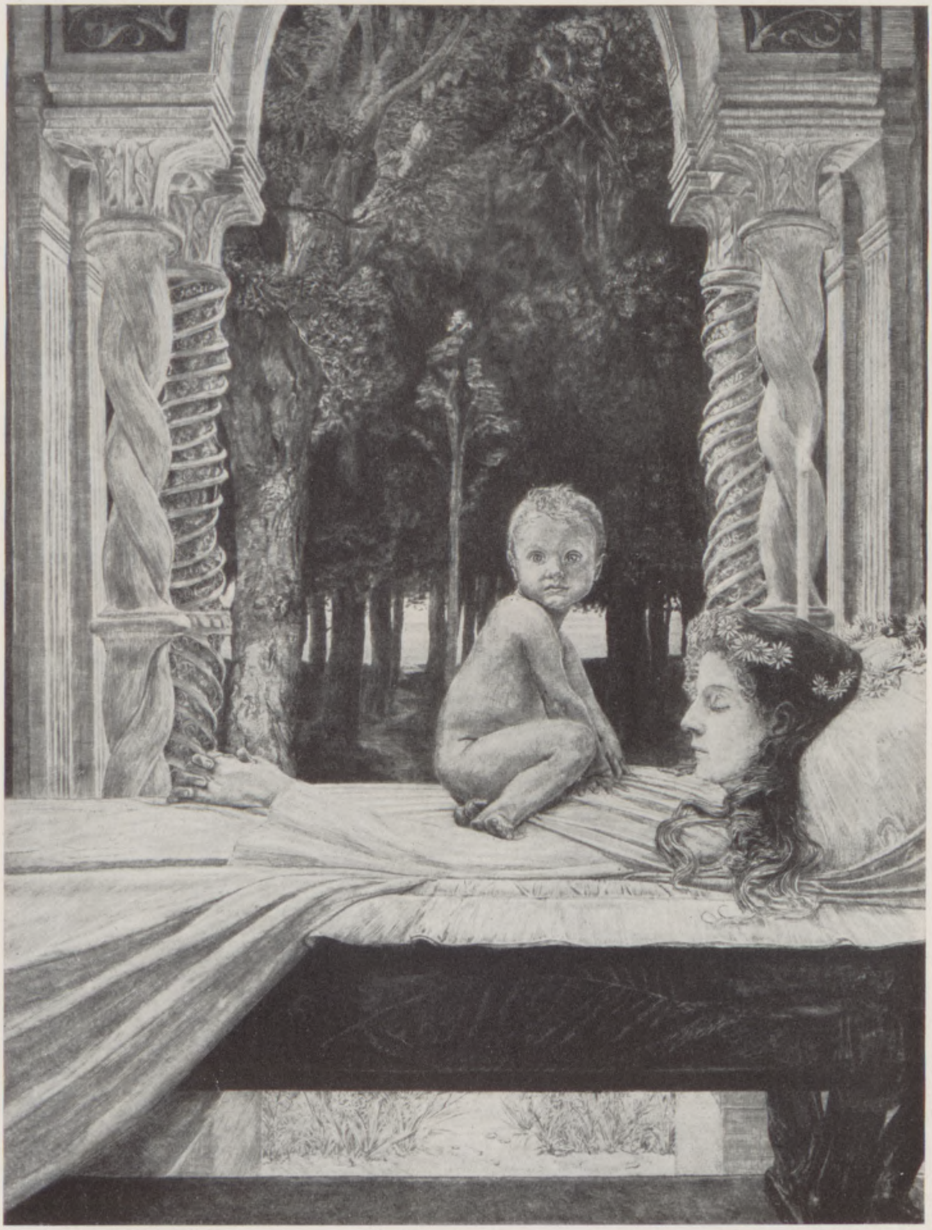
Mit Genehmigung des Verlags Amsler & Ruthardt, Berlin



Radierung, Stich und Aquatinta. Singer 166 228×353 mm

Abb. 352. Max Klinger. Der Tod. Aus »Eine Liebe«. 1887

Mit Genehmigung des Verlags Amsler & Ruthardt, Berlin



Kupferstich. Singer 239 384×296 mm

Abb. 353. Max Klinger. Vom Tode II: Mutter und Kind. 1898
Mit Genehmigung des Verlags Amsler & Ruthardt, Berlin



Radierung und Kupferstich. Singer 201 220 × 338 mm

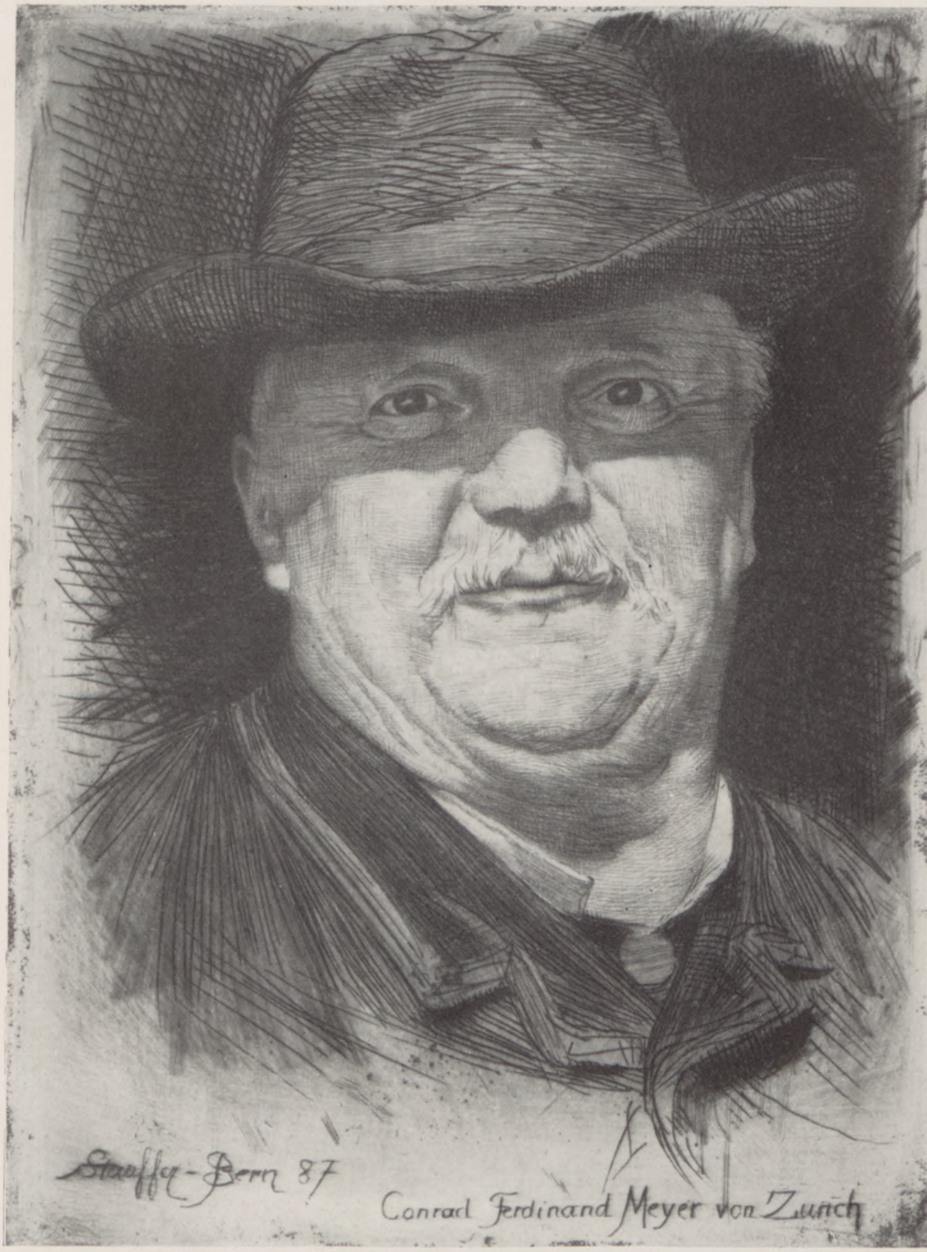
Abb. 354. Max Klinger. Brahmsphantasie: Evocation

Mit Genehmigung des Verlags Amsler & Ruthardt, Berlin



Radierung und Kupferstich. Singer 241 373×275 mm

Abb. 355. Max Klinger: Vom Tode II. An die Schönheit. 1898
Mit Genehmigung des Verlags Amsler & Ruthardt, Berlin



Radierung und Kaltnadelarbeit. Lehrs 29 198×147 mm

Abb. 356. Karl Stauffer-Bern. Conrad Ferdinand Meyer. 1887

Mit Genehmigung des Verlags Amsler & Ruthardt, Berlin



Radierung. Gronau 18 222×162 mm

Abb. 357. Wilhelm Leibl. Der große Baum. 1874
Mit Genehmigung des Verlags Fritz Gurlitt, Berlin



Radierung. Gronau 15 140×92 mm

Abb. 358. Wilhelm Leibl. Bauernbursche
Aus dem Verlag Fritz Gurlitt, Berlin



Radierung 136×122 mm

Abb. 359. Franz Stuck. Die Mutter des Künstlers



Radierung 208×357 mm

Abb. 360. Leopold Graf von Kalckreuth. Alte vor dem Hause

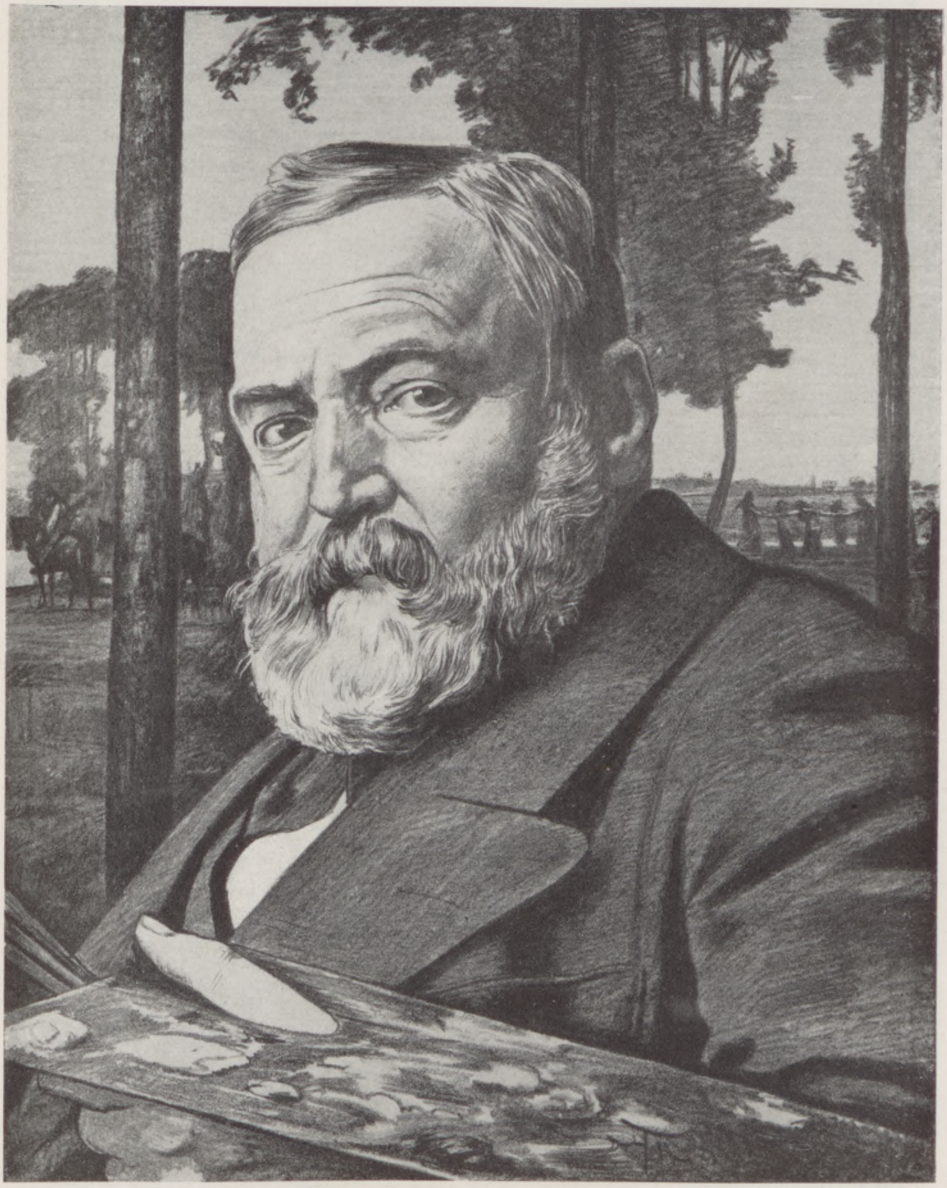
Verlag der Galerie Commeter, Hamburg



Radierung. Schrey 56 263×405 mm

Abb. 361. Fritz Böhle. Der heilige Antonius. 1906

Mit Genehmigung des Verlags: Münchener Graphische Gesellschaft Pick & Co.



Steindruck (farbig). Beringer 51 457×361 mm

Abb. 362. Hans Thoma. Selbstbildnis

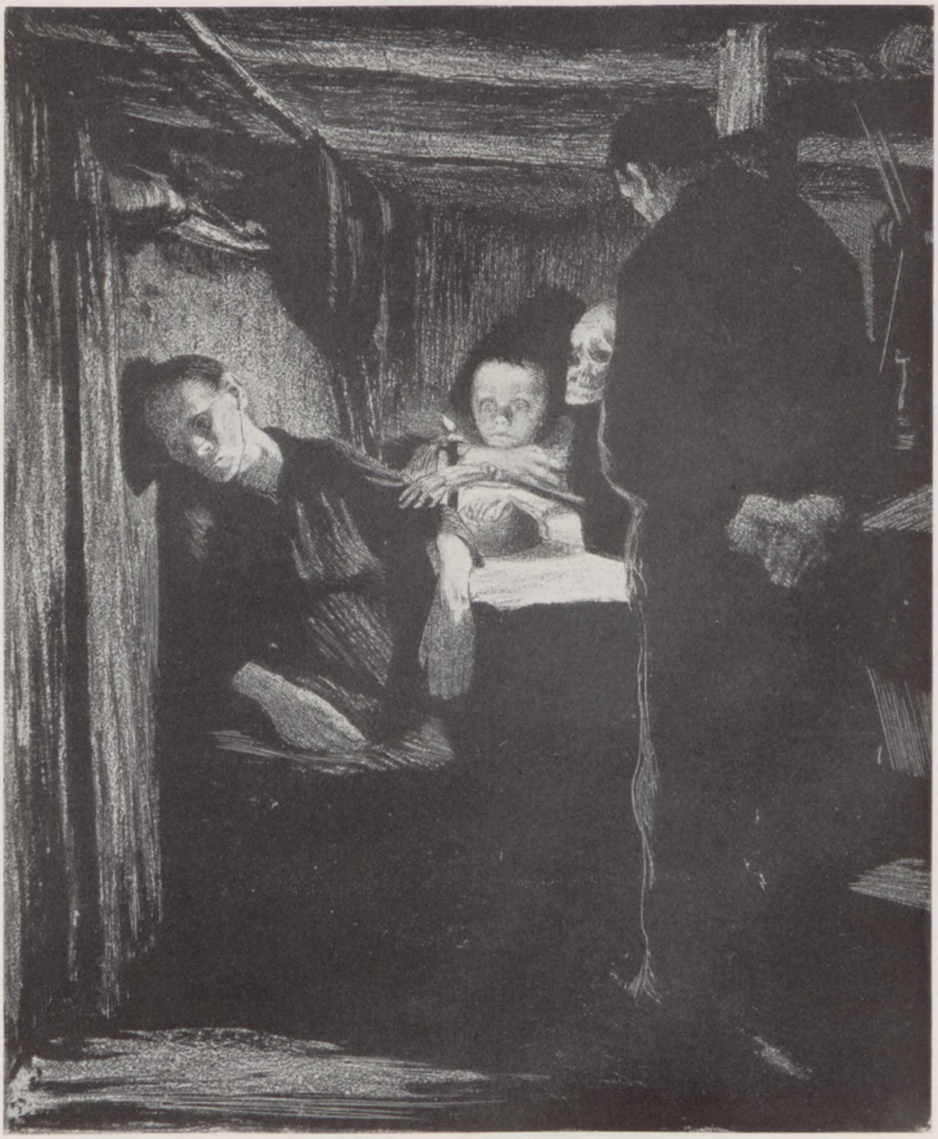


Steindruck. Beringer 111 341×505 mm

Abb. 363. Hans Thoma. Frühling am Main. 1900



Steindruck Abb. 364. Toni Stadler. Sommerlandschaft 182×271 mm



Radierung. Sievers 35 — 222×184 mm

Abb. 365. Käthe Kollwitz. Tod. Aus: Ein Weberaufstand. 1897

Mit Genehmigung des Verlages Kunsthandlung Emil Richter, Dresden



Radierung. Sievers 66 — 507 × 592 mm

Abb. 366. Käthe Kollwitz. Bauernkrieg: Losbruch

Mit Genehmigung des Verlages Kunsthandlung Emil Richter, Dresden



Radierung. Schiefler 19 — 177×235 mm

Abb. 367. Max Liebermann. Dünen bei Katwyk. 1891
Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin



Radierung. Schiefler 21 193×237 mm

Abb. 368. Max Liebermann. Auf der Weide. 1891

Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin



Radierung. Schiefler 33

220 × 305 mm

Abb. 369. Max Liebermann. Netzeflickerinnen

Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin



Steindruck ‹farbig›. Schiefler 15 265×320 mm

Abb. 370. Max Liebermann. Im Seebade. 1890



Radierung. Schiefler 43 237×293 mm

Abb. 371. Max Liebermann. Badende Knaben. 1896

Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin



Radierung. Schiefler 77 — 134 × 205 mm

Abb. 372. Max Liebermann. Fischmarkt (Judenviertel in Amsterdam). 1908

Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin



Radierung. Schiefler 122 220×308 mm

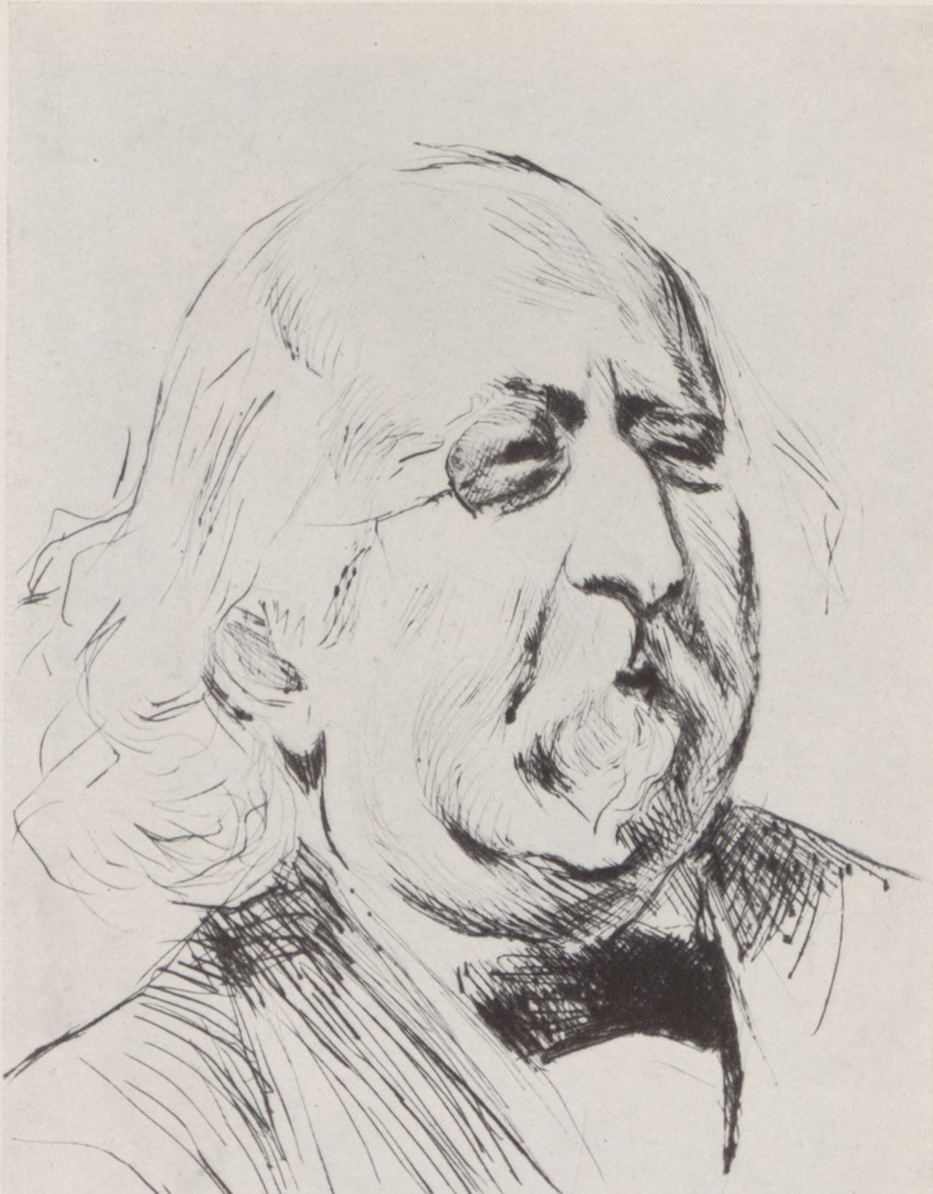
Abb. 373. Max Liebermann. Korso auf dem Monte Pincio. 1912

Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin



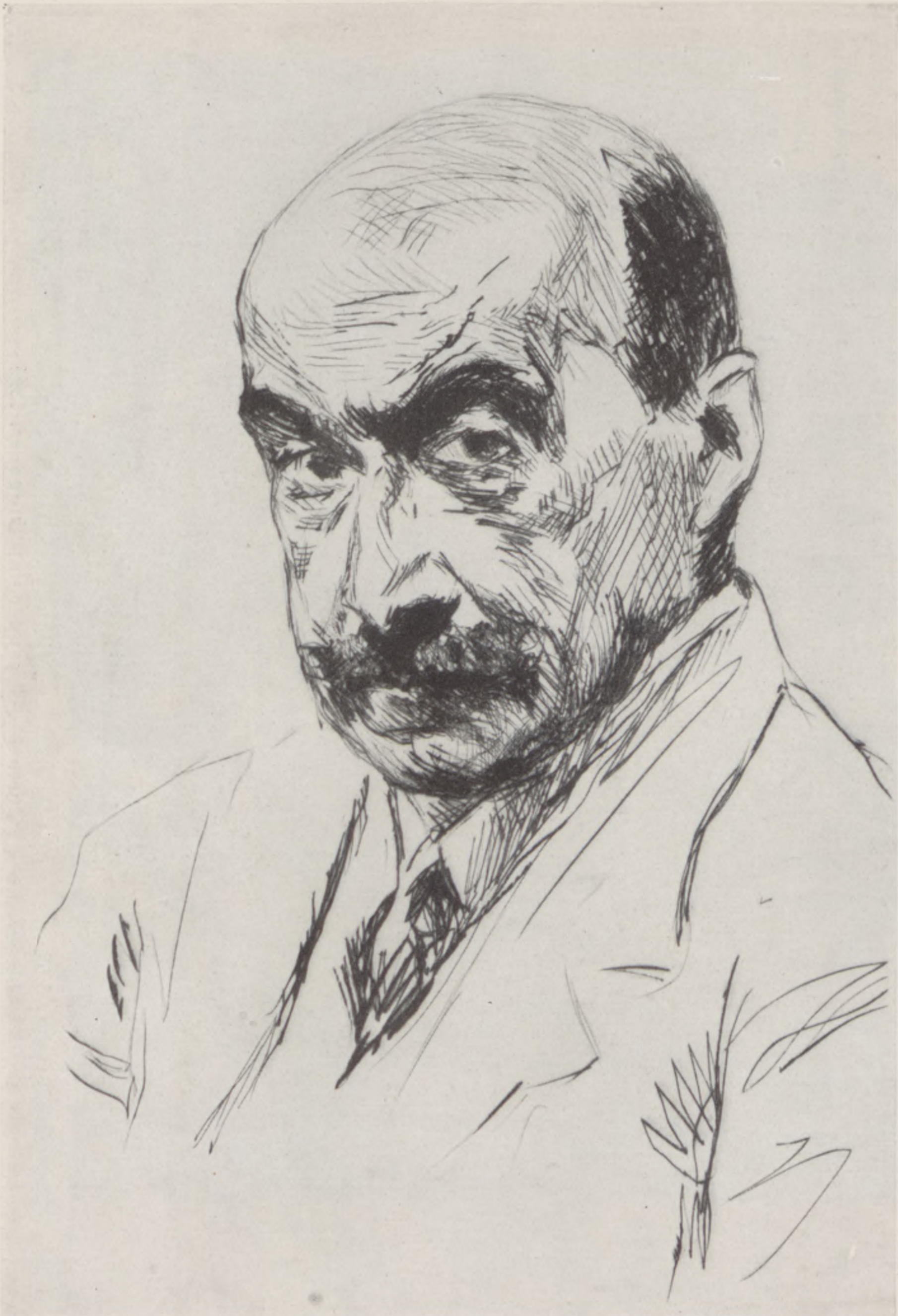
Steindruck. Schiefler — 198×278 mm

Abb. 374. Max Liebermann. Auf Nikolskoe an der Havel. 1917



Radierung. Schiefler 160 278×208 mm

Abb. 375. Max Liebermann. Bildnis des Professors Cohen. 1912
Mit Genehmigung des Verlages Bruno Cassirer, Berlin



Radierung. Schiefler 119 200×140 mm

Abb. 376. Max Liebermann. Selbstbildnis. 1911

Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin



Radierung. Schwarz 5, VI — 348×423 mm

Abb. 377. Lovis Corinth. Alexander und Diogenes. 1894

Mit Genehmigung des Verlages Fritz Gurlitt, Berlin



Radierung. Schwarz 27 241×180 mm

Abb. 378. Lovis Corinth. Frau am Fenster. 1908
Aus dem Verlag Fritz Gurlitt, Berlin



Steindruck ⟨farbig⟩. Schwarz 82, IX 275×230 mm

Abb. 379. Lovis Corinth. Das Hohelied: Begegnung
Aus dem Verlag Paul Cassirer, Berlin



Radierung. Schwarz 178 250×198 mm

Abb. 380. Lovis Corinth. Theseus und Ariadne
Mit Genehmigung des Verlages Fritz Gurlitt, Berlin



Steindruck. Schwarz — 320 × 369 mm

Abb. 381. Lovis Corinth. Am Walchensee. 1921
Mit Genehmigung des Verlages Fritz Gurlitt, Berlin



Radierung. Schwarz — 268×197 mm

Abb. 382. Lovis Corinth. Fritz Proels

Mit Genehmigung des Verlages Fritz Gurlitt, Berlin



Steindruck 268×382 mm

Abb. 383. Lithographie zur Ilias: Achill verfolgt Hektor. 1906
Mit Genehmigung des Verlages Bruno Cassirer, Berlin



Steindruck 325×263 mm

Abb. 384. Max Slevogt. Der Panther. Zu Coopers »Lederstrumpf«. 1906

Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin



Steindruck 111×97 mm

Abb. 385. Max Slevogt. Aus dem Cellini. 1913

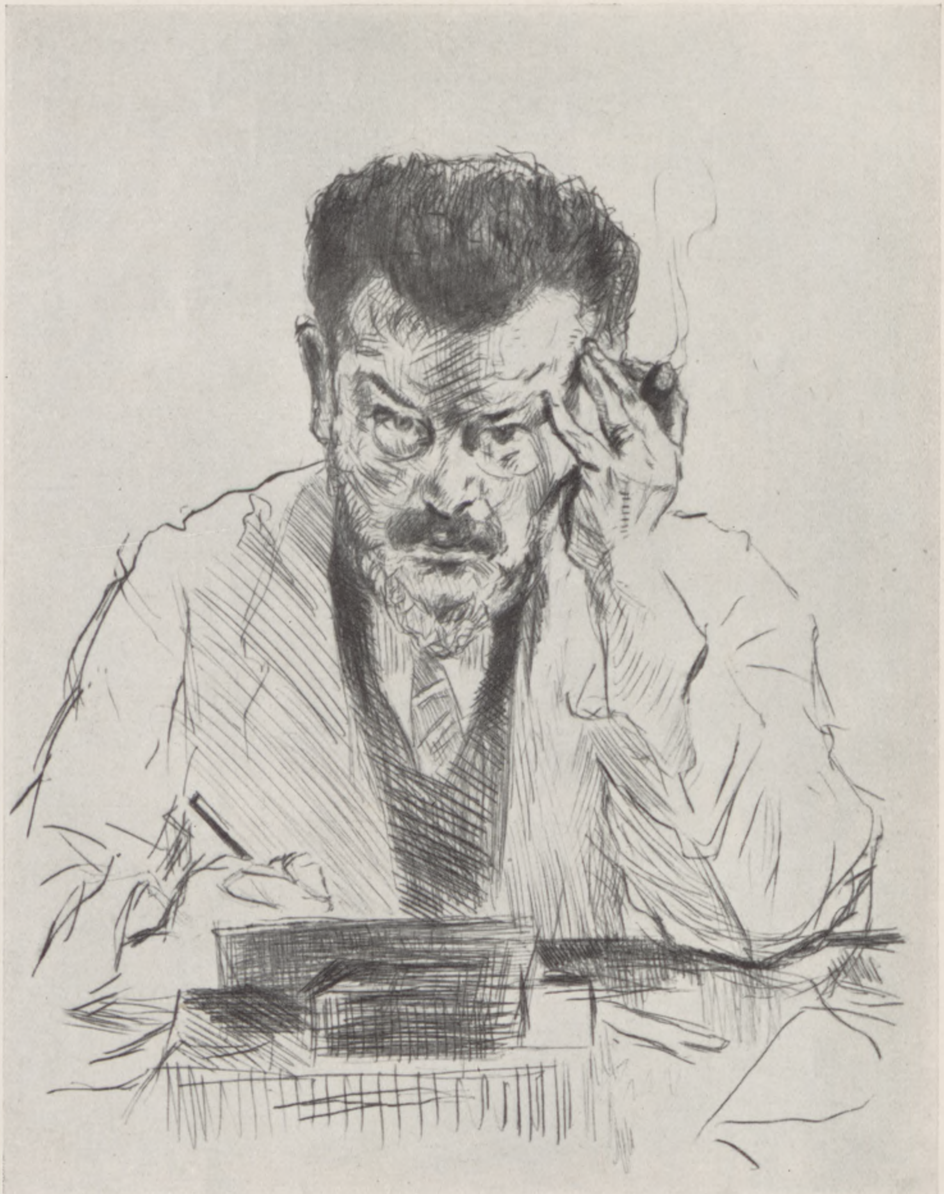
Aus dem Verlag Bruno Cassirer, Berlin



Steindruck 70×121 mm

Abb. 386. Max Slevogt. Aus Cortez' Eroberung von Mexiko. 1918

Mit Genehmigung des Verlages Bruno Cassirer, Berlin



Radierung 248×196 mm

Abb. 387. Max Slevogt. Selbstbildnis. 1916
Mit Genehmigung des Verlages Bruno Cassirer, Berlin

Verzeichnis der Abbildungen

Textbilder

I. Inkunabeln des Holzschnittes

Unbekannte Meister

II. Inkunabeln des Kupferstiches

III. Das Jahrhundert Dürers

1. Dürer und sein Kreis

2. Die Kleinmeister

4. Die Schwaben und Schweizer

IV. Die deutsche Graphik im 17. und 18. Jahrhundert

Daniel Nikolaus Chodowiecki ⟨Danzig 1726 — Berlin 1801⟩ Seite

Christian Bernhard Rode ⟨Berlin 1725—1797⟩

Johann Wilhelm Meil ⟨Berlin 1733—1805⟩

Johann Georg Unger ⟨Goos bei Pirna 1715 — Berlin 1788⟩

Johann Gottlieb Friedrich Unger ⟨1753—1804⟩

V. Die deutsche Graphik seit der Erfindung des Steindrucks

Johann Christian Reinhart ⟨geb. Hof 1761, gest. Rom 1847⟩

Karl Wilhelm Kolbe ⟨geb. Berlin 1757, gest. Dresden 1835⟩

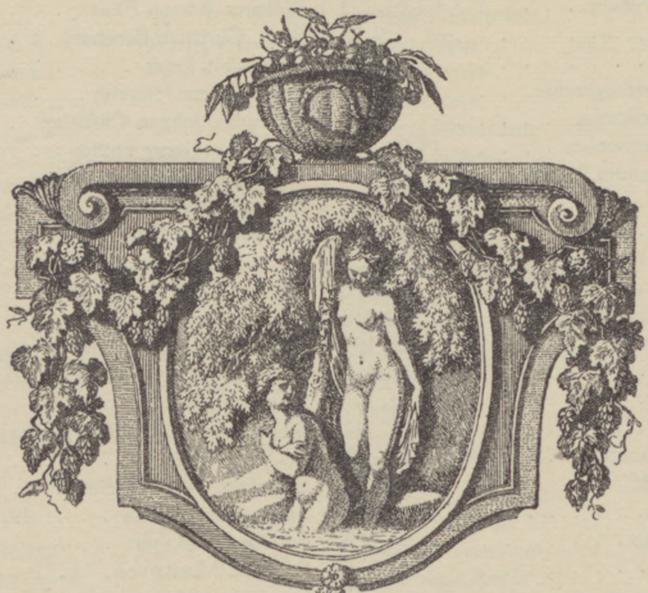
Wilhelm von Kobell ⟨geb. Mannheim 1766, gest. München 1855⟩

Joseph Anton Koch ⟨geb. im Lechtal 1768, gest. in Rom 1839⟩

Johann Christoph Erhard ⟨geb. Nürnberg 1795, gest. Rom 1822⟩

Adrian Ludwig Richter ⟨Dresden 1803—1884, siehe auch Nr. 344f.⟩

Verzeichnis der Künstlernamen



Salomon Gessner. Vignette. Radierung

Empfehlenswerte Bücher
aus dem Verlag
Franz Hanfstaengl, München

verkannte oder unterschätzte Leistung und Bedeutung von Persönlichkeiten wie Cornelius und Genelli wird in das rechte Licht gesetzt. In seinem feinen Verständnisse für das kulturell und volkstümlich Lebendige in der romantischen Kunst bildet das Buch einen wertvollen Beitrag zur tieferen Erfassung der Romantik überhaupt. Dr. Albert Dresdner in »Deutsche Rundschau«

*

An einer reinen und würdigen Darstellung dieser Welt der romantischen Zeichnung, nicht von poetischer oder biographischer Mitempfindung, sondern von der Kunst aus hat es bis jetzt gefehlt. Christoffel gibt sie mit seltenem Gedankenreichtum und großer, besonnener Klarheit in ruhig edler Sprache so erschöpfend und knapp, daß man dieses Buch gern als ein klassisches Muster gediegener Kunstbetrachtung der weitesten Verbreitung empfiehlt. Auch die Bilder sind vorzüglich ausgewählt, und das Thema ist einem jeden Deutschen so nah und erfreuend, daß niemand dies Werk ohne reichen Gewinn aus der Hand legen wird. Otto Fischer in »Der Bücherwurm«

*

Mit den Mitteln einer in Wölfflins Schule gereiften Stilkritik, dazu aber mit nicht gewöhnlicher Kraft und Klarheit läßt Christoffel das Wesen der Romantik zu neuem Leben erwachen. Uns scheint sein Buch in der Art seiner Einstellung, wie in seiner Sprache und der Tiefe seiner Erlebniswerte eines der gehaltvollsten und künstlerisch gesättigtsten, die uns die Kunstgeschichte der letzten Jahre geschenkt hat.

Literarischer Ratgeber des Dürerbundes

*

Die Problematik und historische Bedingtheit der Romantik des 19. Jahrhunderts hat in wundervoller Eindringlichkeit mit feinstem Verständnis und gerechter Kritik Ulrich Christoffel in seinem Buche »Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind« klar herausgelöst, einem Werke, das für die gesamte Forschung über die Romantik als epochal bezeichnet werden muß.

Literarischer Handweiser, Freiburg

*

Ich möchte das Buch für die schönste Frucht halten, die bisher auf dem Boden des Wölfflin'schen Schulkreises ausgereift ist. Unverkennbar ist die Herkunft von Wölfflin in der schlagenden Umdeutung optischer Absichten und Eindrücke in begriffliche Erkenntnis. Neuartig und höchst persönlich tritt hinzu die tiefe menschliche Teilnahme, die zwar bei Wölfflin nie fehlt, jedoch verhalten gegen das Interesse an formalen Problemen zurücktritt. — Selbst wer mit den Künstlern der Romantik innig vertraut ist, wird betroffen von der Wesenhaftigkeit und Treue dieser Interpretierung, von den weiten Ausblicken, die sich immer wieder auf grundsätzliche künstlerische Fragen oder auf parallele Erscheinungen in Musik und Literatur eröffnen. — Dem Leser ist es, als ob ihn eine feste sichere Hand durch die bunt wechselnden Bilder eines Zaubergartens führte. Es spricht hier einer der wenigen Autoren, die wahrhaft befugt und berufen sind, sich über künstlerische Fragen vernehmen zu lassen, ein männlicher Geist, der frei von literarischer Selbstgefälligkeit und ohne akademische Methoden aus der Fülle reiner dichterischer Intuition schöpft und lebendige Erkenntnis in lebendig organischer Form mitzuteilen hat. Dr. Rud. Oldenbourg in »Kunstchronik«

*

Ein Kunstgelehrter, der sich nicht nur in seinem Fach ganz auskennt, sondern sich darin auch mit starker Künstlerbegabung eingefühlt hat, erschöpft in diesem Buche über die Zeichner-Romantiker von Runge bis Schwind seinen Gegenstand restlos und in einer Weise, die auch dem gebildeten Laien verständlich wird. Ja, er gibt, da er einleitend sich äußerst feinsinnig auch über die literarische Romantik verbreitet, eigentlich noch mehr, als man erwarten darf, eine kurze allgemeine Einführung in das Wesen der Romantik. Das mit 84 zum großen Teil ganzseitigen Abbildungen geschmückte Werk kann in unserer Zeit verwirrter und verwirrender Kunstanschauungen zur Vertiefung ästhetischen Verständnisses nicht angelegentlich genug empfohlen werden. Blätter für Bücherfreunde, Leipzig